-o

Realitate şi Romanesc

LIVIU PETRESCU

'826979+

EDITURA TINERETULUI

DUILIU ZAMFIRESCU

UN PRECURSOR AL CRITICISMULUI

După cum pe Hortensia Papadat-Bengescu a obsedat-o vreme îndelungată un anume tip sufletesc, la care revine neîncetat, simţind nevoia de a adăuga noi trăsături şi noi date, întregindu-şi mereu tabloul şi lăsîndu-1 veşnic nedesăvîrşit (doctorul Rim se va reîntrupa pe nesimţite în doctorul Walter şi apoi, mult mai pronunţat, în Nory Baldovin; iar Mini dictează adesea, din umbră, gesturile şi conduita Diei Baldovin; etc); după cum Mateiu Caragiale găseşte in fiecare din personajele sale prilejul de a reînnoi una şi aceeaşi experienţă sufletească (Sir Aubrey de Vere se confundă, ca într-un vis, cu Pantazi şi, parţial, cu Paşadia); după cum lui Camil Petrescu nu i s-a părut niciodată că a epuizat toate adevărurile mai importante în legătură cu eroul său predilect, intelectualul avid de cunoaştere (indiferent că se numeşte Ştefan Gheorghidiu, sau Andrei Pietraru, sau Gelu Ruscanu); tot aşa şi Duiliu Zamfirescu a năzuit să dea viaţă unui tip de mare complexitate interioară, care îi depăşea însă neîndoielnic puterile

L

lui de expresie. De aici şi proporţiile exagerate ale operei sale romaneşti, precum şi numeroasele repetiţii, care marchează, oarecum, încercările de a ieşi din impas, prin reîntoarcerea la certitudinile simple.

1. Personajele lui Duiliu Zamfirescu se înscriu în seria exemplarelor umane de excepţie; prima particularitate prin care acestea contravin manifestărilor psihologice obişnuite constă în faptul că, atît Matei Damian, cît şi Nicolae Milescu, cît şi cîteva dintre eroinele ultimului roman din ciclul *Comănestenilor* se arată incapabili de a iubi, de a trăi sentimentul iubirii altfel decît în imaginaţie. Această incapacitate este de altfel încurajată de o convingere intelectuală — pe care scriitorul o transmite şi personajelor sale — şi anume că *„noi nu sîntem deplin fericiţi decît numai în iluzia fericirii noastre".* Scriitorul admite cu foarte 'multă greutate — şi fără să renunţe cîtuşi de puţin la felul categoric în care îşi formulase principiul — situaţii reale (şi nu închipuite) în care spiritul să găsească totuşi o satisfacţie plenară. Aşa ceva se întâmplă o singură dată în întreaga lui operă, atunci cînd Matei Damian, după o lungă şedere în străinătate, se reîntoarce în ţară şi descoperă peisajului rustic un farmec cu nimic mai prejos decît cel visat: *„De multă vreme visam la scena asta, la ţară, la cîmpul întins; de mult vream să mă întorc aici, să trăiesc în pămîntul nostru, să răsuflu din plin şi să mă arză soarele* ... Mi *s-a împlinit dorinţa, şi sunt tot aşa de fericit acum precum eram înainte de împlinirea ei".* Plinătatea senzaţiilor însă îl descumpăneşte şi îl surprinde, întrucât el, în urma unor experienţe anterioare, se convinsese că *„în general, nimic nu trece din lumea ideală în cea fenomenală fără să nu piardă din farmec". (Viaţa la ţară,* p. 109 din ediţia 1965, de care ne vom folosi şi în continuare.)

j

Credincios structurii sale spirituale, Matei Damian va evita să se afle prea mult în imediata apropiere a Saşei Comăneşteanu, de care era îndrăgostit, prezenţa fetei tulburîndu-i viziunile interioare, împiedicînd sentimentul să-şi desăvîrşească în linişte opera. Emoţia eroului la reîntoarcerea Saşei de la Paris, unde fusese să-şi instaleze fratele, pe Mihai Comăneşteanu, se datoreşte nu atît revederii — după o despărţire îndelungată — cît putinţei (ivită în mod întîmplător) de a amortiza cruditatea acestui eveniment. Astfel, Saşa îi oferise în dar — adus anume pentru el — un lanţ de ceasornic *„cu două capete",* de care atîrnau un creion şi o boabă de cristal. Privite dintr-un anumit unghi, atît unul cît şi celălalt

dezvăluiau o minusculă fotografie, executată artistic de celebrul Nadar; fotografie care atrage acum lua-rea-aminte a lui Matei. *„Fără să-şi dea seama, îi era mai dragă acolo, în depărtarea iluzorie a unei sticle, decît în realitatea de alături, deşi chiar în realitate îi era foarte dragă". (Viaţa la ţară,* p. 192.)

Scriitorul va relua — aproape fără modificare — această scenă în romanul *In război;* plimbîndu-se la braţul graţioasei Anna Villară, într-o noapte cu lună, departe de agitaţia şi de neliniştea războiului, Mihai Comăneşteanu, în loc să profite de prilejul favorabil şi de *„pornirile frumoase"* ale unuia către celălalt, porniri cărora le lipsea numai îndrăzneala, formulează o cerere direct bizară, şi anume dacă nu cumva Anna are un portret pe care ar fi dispusă să i-1 dăruiască. Fata, dornică de iniţiativă erotică din partea lui, îl priveşte cu uimire şi decepţie: *„La ce o să-ţi servească portretul? N-o să mă ai pe mine întotdeauna?".* întrebare căreia nu i se răspunde, dintr-un sentiment de inutilitate; deosebirile de mentalitate dintre cei doi tineri sînt atît de mari, încît Mihai simte o singurătate iremediabilă. *„In privirea lui şi-n privirea ei se-ncrucişau două dorinţi; a lui, trecînd peste capul fetei şi pierzîndu-se în lumea nematerială; a ei, oprindu-se în el". (In război,* p. 363.)

O întruchipare mai pură şi mai bine gîndită a tipului imaginativ a izbutit să ne-o dea scriitorul numai prin Nicolae Milescu, simpaticul şi zgomotosul amic al lui Mihai Comăneşteanu; într-o discuţie serioasă între cei doi, discuţie în care Milescu renunţă la aerul bufon şi face efortul de a se explica pe sine, mărturiseşte acest om însurat cu o femeie admirabilă (Elena) că, spre deosebire de Mihai, care putea *„iubi deodată două femei",* el — oricît ar pă-

rea de ciudat — *„nu poate iubi nici una".* Odată consumat efectul paradoxului, Milescu revine cu lămuriri suplimentare, prin care retrage toate sugestiile nedorite pe care le conţinea forma exprimării; faptul că el *„nu poate iubi nici o femeie"* nu înseamnă nicidecum sterilitate sufletească. Dimpotrivă, el a iubit, şi a iubit cu intensitate, dar a iubit o imagine, iar nu o persoană anume: *„De îndată ce o femeie începe să mă intereseze, şi cu cit mă interesează mai mult, cu atît se transpune mai lesne într-o imagine. Acolo ea stă de sine şi parcă tot mai depărtată de cea reală". (In război,* p. 374.)

Ceva din fenomenologia iubirii — aşa cum o acceptă Duiliu Zamfirescu, ca proces ce se desfăşoară exclusiv în planul imaginaţiei — transpare şi din regretul, caracteristic, al tinerei pianiste Bertha, că seducătorul ei amant, Alexandru Comăneşteanu, nu poate fi transformat într-o altfel de esenţă, absolut nematerială: „— *Ce păcat că eşti om real. — De ce? — Dacă ai fi un vis sau o poezie, te-aş putea cînta". (Anna,* p. 59 din ediţia din Biblioteca pentru toţi). Interesant că, spre deosebire de scena Mihai— Anna din romanul *In război,* de data aceasta nu femeia, ci bărbatul (Alexandru) dovedeşte un spirit mărginit; cuvintele sublime ale Berthei alunecă pe suprafaţa conştiinţei lui, dar — întîlnind un mediu opac şi străin — trec mai departe. Alexandru le răspunde — absolut nepotrivit — cu elanuri de *„tînără*

voluptate". Din nou o fiinţă superioară (Bertha) se vede condamnată la singurătate, sufletul ei negăsind înţelegere adevărată.

într-o comunicare ţinută la Academia Română în 1911 *(Metafizica cuvintelor şi estetica literară),* Dui-liu Zamfirescu se străduieşte să demonstreze că par-" ticularitatea psihologică semnalată de noi în cele oîteva exemple de mai sus apare numai la cele mai nobile şi mai alese spirite umane, care alcătuiesc împreună tipul artistului sau al poetului. Realitatea empirică se oglindeşte în conştiinţa umană sub forma intuiţiilor, a imaginilor senzoriale. In această calitate, ele sînt condiţionate de spaţiu şi timp, categorii apriorice ale conştiinţei, descrise pe larg de Kant în *Critica Raţiunii pure.* De îndată însă ce *„lucrul nu este de faţă, imaginea nu mai este intuitivă, adică primită pe calea simţurilor, ci abstractă". (Lucr. cit.,* p. 3.) Ridicarea imaginii, mai bine zis modificarea calităţii ei, de la nivelul sensibilului la cel al abstractului, aduce cu sine consecinţe extrem de importante; combinarea reprezentărilor, asocierea lor încetează să mai respecte o *„cinematică reală"* şi se conformează în mare măsură normelor unei *„cinematici abstracte",* care *„nu* (mai) *e condiţionată de timp şi spaţiu". (Ibid.,* p. 5 şi 7.) Primul tip de activitate, întemeiat pe observaţie, îi caracterizează pe *„poeţii senzoriali",* specie desconsiderată, în care vor fi încadraţi scriitorii poporanişti; cel de al doilea tip

de activitate, datorată altei facultăţi sufleteşti, imaginaţiei, constituie specificul *„poeţilor abstractivi",* singurii artişti autentici.

Noi avem însă impresia că eseul lui Duiliu Zamfirescu îşi propusese iniţial obiective şi mai ambiţioase, şi anume o separare şi mai netă între imaginea senzorială şi cea abstractă, în favoarea — bineînţeles — a celei din urmă. Eşuarea acelor presupuse intenţii se datoreşte, credem, unei erori neobservate, faptului că imaginea abstractă este dedusă din imaginea sensibilă, ca un derivat al ei. Imaginea ne transportă, ce e drept, din lumea experienţei în lumea interioară, ceea ce constituie un cîştig considerabil; dar aici urmează să ne încredinţăm altei călăuze, care va desăvîrşi opera începută, eliberîndu-ne complet de condiţionările spaţiale sau temporale. Pe scurt, ascultarea interioară se va deplasa asupra sentimentului; intuiţiile acestuia ne vor dezvălui modelul ideal către care năzuim să ridicăm biata noastră existenţă pământeană, printr-un efort de cele mai multe ori inconştient şi care s-ar putea asemăna cu nostalgia de a ne reîntoarce la o stare anterioară, în nici un caz nu trebuie să confundăm aceste intuiţii pur sufleteşti cu nişte concepte empirice, elaborate de raţiune; primele sînt în afara oricăror raporturi cu experienţa.

în ceea ce priveşte sentimentul iubirii, Duiliu Zamfirescu îl apropie foarte mult de sentimentul estetic;

13

dragostea — ca şi poezia — are menirea să înfrumuseţeze traiul, dar într-un fel specific, înălţînd sufletul la contemplarea frumosului ideal. Nu este de loc greu a identifica aici un reflex al concepţiei platoniene; de altfel, într-o notă polemică, scriitorul se încumeta să susţină că a citit integral opera filozofului grec: *„m-am luptat să învăţ greceşte, ca să pot ceti pe Platon şi l-am cetit întreg".* (O *piatră în baltă,* în *Conv. Ut.,* XLIII, 1909, p. 61.) Iar într-o scrisoare din martie 1898, adresată lui Titu Maiorescu, îi comunica singurului său tovarăş spiritual că a studiat dialogul *Fileb,* numai pentru a urmări felul în care Schopenhauer a preluat de la Platon teoria ideilor eterne, în cartea „a *treia"* (în realitate, a doua) a *Lumii ca Voinţă şi Reprezentare,* (v. Em. Bucuţa, *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori,* p. 199—200.) Mai mult, în rolm'anul său filozofic *Lydda,* Duiliu Zamfirescu transcrie — în traducere personală — un fragment din dialogul *Symposion,* mai precis partea în care Diotima îi indică lui So-crate definiţia adevărată a frumosului: „Şi *acest frumos nu se va prezenta închipuirii sale sub forma unui obraz, sau a unor mîini, sau a oricărei alte realităţi corporale, şi nici ca un discurs sau ca o anume ştiinţă, şi nici ca întrupat în altceva, într-un animal spre exemplu, sau în pămint sau în cer, ci va sta de sine însuşi, potrivit sieşi pururea, şi celelalte lucruri frumoase toate se vor raporta la dînsul în aşa*

14

fel, incit ele se vor genera şi vor pieri, pe cînd el nu va deveni nici mai mare, nici mai mic". (Lydda, p. 198.) Pentru Platon, natura în sine *„nu este nici frumoasă, nici urîtă",* din care cauză *„nu există un obiect care să merite să fie imitat",* ci numai *„ideea de frumos",* depozitată în adîncurile obscure ale con-ştiinţei.De ea ne vom apropia nu cu ajutorul raţiunii, ci cu acela al sentimentului, care ne aminteşte destul de vag şi de nedesluşit de o lume a esenţelor ideale, cu care s-a aflat cândva în contact imediat. *„Numai interiorul contează, reamintirea frumosului, comparaţiunea dintre opera destinată a fi apreciată sau executată — şi acest sentiment pur al frumosului".* (Hugo Perls, *L'Art et la Beaute vus par Platon,* p. 65—66.)

Spre o asemenea definire a sentimentului estetic tindea, cu stîngăcie, şi distincţia dintre imaginea senzorială şi cea abstractă; libertatea imaginii în raport cu timpul şi spaţiul facilitează afirmarea acelei năzuinţi a sufletului de a se descoperi pe sine, dincolo de ceea ce există la suprafaţă şi care nu îi aparţine de drept numai lui. *„Poeţii senzoriali rămîn în formă, ca într-o gratie deasă, prin care sufletul lor nu străbate, ci se mlădie, ca iedera, şi ia contururile balconului sau porţii de care se atîrnă; pe cînd poeţii abstractivi străbat cu sufletul dincolo de formă". (Metafizica cuvintelor şi estetica literară,* p. 11.)

15

Dar nici poezia şi nici iubirea nu şi-au încheiat aventura prin simpla contemplare a frumosului ideal; amîndouă constituie şi acte de creaţiune, de *„generare în frumos". (Ibid.,* p. 25.)

Apelînd din nou la serviciile imaginaţiei, sufletul încearcă să producă, la rîndul său, imitaţii ale acelui model interior. Psihologia iubirii şi psihologia creaţiei artistice se suprapun astfel

perfect; o exemplificare practică a acestui proces o vom întîlni în romanul *Anna,* unde toate personajele feminine (prinţesa Smaranda Du-descu, Elena Milescu, Anna, Urania Vucos, Bertha, Porţia) se îndrăgostesc — ca sub efectul unei magii — de acelaşi Alexandru Comăneşteanu, fiind în fond mai puţin subjugate de farmecul lui personal (deşi plăcerea de a-1 privi va fi jucat un rol esenţial la început) şi într-o măsură mult mai mare de mirajul iubirii, de conţinutul ei exclusiv ideal. Observaţia aparţine Annei, nedumerită ea însăşi asupra calităţii , sentimentului de care se lăsase prinsă: *„Deodată i se păru că a găsit o explicare: femeile toate iubeau în el amorul, iar nu omul".* (Anna, p. 138.)
în singurătatea de la Stăneşti, moşia Annei Villarâ, Mihai Comăneşteanu se gîndeşte intens la cumnata lui Nicolae Milescu, pe care o zărise doar de oîteva ori, respiră parfumul şi intimitatea fetei în fiecare lucru din casa pustie, lăsînd fantezia lui să lucreze liber, după gustul ei, ajungând să înfiripeze cu încetul *„un chip nereal, mîngîiat de izvorul nesecat al*
Hi
iubirei, ce curge în toate sufletele omeneşti". Pînă aici nimic bizar; neobişnuitul apare doar atunci cînd construcţia lăuntrică ajunge să fie confruntată cu realitatea însăşi. *„Cînd Anna veni să prinză pe conturul său real, liniile figurei închipuite, portretele de-abia mai semănau". (în război,* p. 348.)
Duiliu Zamfirescu caută exemple ilustre care să confirme concepţia sa idealistă şi unul dintre ele i se pare a fi acela al poetului Leopardi: *„Crezi că Leopardi a iubit una, două sau mai multe femei, pe Aspasia, pe Silvia, pe Elvira şi a murit cu durerea în suflet că nici una nu l-a iubit? sau crezi că a iubit o femeie ideală, cu alte cuvinte că n-a iubit pe nimeni, ci că a plîns amorul?". (Lydda,* p. 56.)
Gîndirea lui Duiliu Zamfirescu îşi datorează orientarea, aşa cum arătam, idealismului, doctrinei platoniciene, pe care a cunoscut-o în mod direct, prin înseşi lucrările filozofului grec; dar şi prin intermediul unor opere literare moderne, inspirate şi ele de cultul lui Platon. Era firesc ca acestei categorii să-i aparţină în primul- rînd creaţii romantice; de altfel, pe pagini întregi ale romanului său *Lydda,* scriitorul îşi mărturiseşte marea admiraţie pe oare o nutrea pentru Shelley. Numele lui Platon şi al lui Shelley revin neîncetat pe buzele Lyddei sau ale bătrînului domn Filip, în frecventele lor discuţii; şi nu fără motiv. Se cunoaşte, îndeobşte, pasiunea trainică a poetului englez pentru autorul lui *Symposion,* pa-
17

siune care a lăsat urme vizibile în propria lui creaţie, în faimosul *Epipsychidion (Cîntec despre suflet),* poetul dezvăluie Emiliei Viviani faptul că spiritul său a început de foarte devreme să întîlnească în *„rătăcirile lui vizionare" („on its visioned wande-rings")* o creatură imaginară, înveşmântată de o glorie atît de excesivă *(„robed in such exceeding glory"),* înoît ochii nu îndrăzneau să i se ridice pînă la ea. Dar această fantomă, acest *„suflet din sufletul lui" („this soul, out of my soul")* rămîne numai o presimţire, întrucît încercările poetului de a surprinde în *„numeroase forme muritoare" („in raany mortal forms"),* fie şi *„umbra acestui idol al gîndirii mele" („the shadow of that idol of my thought")* nu vor fi încununate de reuşită.
O preţuire superioară a lui Shelley se desprinde şi din paginile romanului lui D'Annunzio, *II piacere* (noi am consultat traducerea franceză, *L'Enfant de Volupte,* Paris, Calmann Levy, 1896); eroii îşi transmit aici gîndurile şi hotărîrile lor secrete cu ajutorul unui exemplar al poeziilor lui Shelley, găsind în aceste versuri echivalenţe pentru fiecare situaţie trăită de ei. în momentele dramatice, înaintea unei despărţiri inevitabile, de pildă, ei se reculeg din suferinţă printr-un pelerinaj pios, întreprins la mormîntul lui Shelley. Eroul iubeşte concomitent două femei, datorită unei particularităţi comune a lor — timbrul vocii, acelaşi la Elena şi la Măria: *„Inspira-*
18
ţia unei idei nebune îi traversă spiritul; această voce putea să devină pentru el elementul unui travaliu al imaginaţiei; in virtutea acestei singulare asemănări de timbru, el ar fi putut să topească cele două frumuseţi într-una singură şi să posede astfel o a treia frumuseţe, imaginară, mai complexă, mai perfectă, mai adevărată (subl. aut. — n.n.), *pentru că ar fi fost ideală". (Op. cit.,* p. 329—330.) într-o scrisoare din 11 septembrie 1889, Duiliu Zamfirescu îl informează pe Titu Maiorescu despre un tînăr,

dar talentat autor („o *comoară de talent"),* din care tocmai terminase de citit un frumos roman *(II piacere),* în care — în ciuda unor *„greşeli şi lungimi"* — a găsit totuşi oîteva *„analize sufleteşti"* care *„sînt de maestru".* Impresia va fi fost atît de puternică, încît Duiliu Zamfirescu îşi lua curajul să trimită un exe-nplar şi distinsului său prieten, al cărui gust literar era — se ştie — extrem de pretenţios, (v. Em. Bucuţa, *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori,* p. 48—49.)
2. Atît poezia, cît şi amorul se construiesc, prin urmare, pe seama resurselor de idealitate ale sufletului omenesc, resurse care — adunate la un loc — compun natura lui să-i zicem *„creatoare",* pentru motivul că termenul final al activităţii ei îl constituie actul de imitare, de reproducere a frumosului ideal; dar personalitatea umană — în totalitatea ei —

nu se întemeiază exclusiv pe aceste date. în vastul studiu consacrat operei lui Tolstoi şi publicat în *Convorbirile literare* din 1892, scriitorul vorbeşte şi despre cealaltă faţă a sufletului, a cărei origine nu mai este de esenţă ideală, ci naturală; orice sentiment aparţinînd acestei sfere se poate explica pe deplin prin anumite cauze naturale care l-au provocat. Astfel, se pomeneşte despre o *„natură individuală"* (determinată de o serie de cauze *„embrionare şi atavice",* precum şi de cauze legate de *„dezvoltarea organică"),* la care s-ar adăuga şi o *„natură socială"* (omul îşi acceptă propria lui individualitate, dar se vede obligat să o accepte şi pe a altora, şi cu cît face lucrul acesta cu mai multă bucurie, cu atît etalează o natură socială mai puternică). Viaţa interioară oferă astfel spectacolul unor contraste şi a unei eterogeneităţi uimitoare, de unde şi legitimitatea conflictelor morale şi, în consecinţă, a crizelor de conştiinţă. Un exemplu grăitor de asemenea tragice contradicţii ni-1 oferă — crede Duiliu Zamfirescu — Anna Karenina: *„Anna Karenina, urmînd pe amantul ei în lume, se supune unei puternice porniri a na-turei sale individuale şi critica nu o poate atinge, fiindcă aşa sînt efectele: oarbe, personale, absolute. Dar Anna Karenina suferă că e silită să joace rolul de metresă* (subl. aut. — n.n.) *şi întru această se supune earăşi naturei sale, dar de astă dată natu-*
vei sale sociale, sau, şi mai bine, sociabile". (Leon Tolstoi, în Conv. Ut. XXVI, 1892, p. 563.)
Adevăratele contraste nu se stabilesc însă (ca în situaţia de mai sus) între natura individuală şi cea socială, între temperament si sentimentele etice; ci între acestea două pe de o parte şi natura *„creatoare"* pe de altă parte. Ceea ce le separă înainte de toate este, cum spuneam, originea lor cu totul diferită, lucru pe care îl simte şi îl evidenţiază orice bun psiholog; iată, de pildă, Liviu Rebreanu. Intre marile lui romane există unul care iese din nota obişnuită şi caracteristică, de altfel, realismul: *Pădurea spînzuraţilor.* Apostol Bologa îşi caută la început fericirea pe căi improprii, sacrificîndu-şi individualitatea pe altarul unor instituţii lumeşti: Statul şi apoi Naţiunea. Dar motivele de insatisfacţie şi de suferinţă nu dispar în felul acesta; pînă cînd, într-o bună zi, urechea lui se va apleca şi la glasul sufletului şi atunci eroul va rămîne orbit, ca de o mare lumină. Descoperise izvoarele iubirii, dar nu ale unei iubiri oarecare, legată de cineva anume, ci ale Iubirii însăşi, idealitatea pură a iubirii. Şi Apostol Bologa va putea muri în sfîrşit împăcat.
Dar nu numai originea diferită creează contrastul dintre cele două laturi ale personalităţii, ci şi direcţia înspre care orientează fiecare dintre ele viaţa morală; naturile creatoare sînt atrase mai cu seamă spre mediul lăuntric, spre visare, spre lumea imaginaţiei.

Cealaltă structură spirituală încurajează, dimpotrivă, atenţia spre lumea fenomenală, spre exterioritate.
Iată însă că, după ce a extras din spiritualitatea romantică elementele clasice ale idealismului, Dui-liu Zamfirescu îşi însuşeşte şi unele dezvoltări moderne ale filozofiei platoniene, dezvoltări datorate în primul rînd direcţiei estetiste a romantismului. Ceea ce nu ne îndreptăţeşte să conchidem că opera lui Duiliu Zamfirescu înseamnă pentru istoria literară românească o reîntoarcere la romantism; scriitorul se aliniază de fapt unei reacţii generale în epocă, îndreptată împotriva curentului naturalist şi a spiritului pozitivist care începuse să guverneze şi în viaţa practică. Soluţia estetizantă a literaturii post-naturaliste nu presupune

neapărat o reînviere a romantismului, ea poate fi considerată şi ca o invenţie proprie. Dezvoltarea literară este în permanenţă atrasă de cîteva tipuri fundamentale de cultură (foarte restrînse numeric), dar asta nu o împiedică să posede totuşi un foarte puternic caracter istoric. Avem astfel prilejul să constatăm — cu surpriză — că literatura română, prin creaţia lui Duiliu Zamfirescu, pregăteşte în fond terenul pentru acel uimitor monument de estetism care avea să fie Mateiu Caragiale şi, mai tîrziu, G. Călinescu.
Dacă logica argumentaţiei idealiste conducea spre concluzia simplă că natura *„creatoare"* lucrează satisfăcător numai cu *„iluzia realităţii",* numai cu ima-

ginile interioare, scriitorul revine acum şi imprimă acestei teze o dezvoltare spre soluţii radicale. El recomandă o anihilare totală — printr-un efort conştient — atît a naturii *„individuale",* cît şi a celei *„sociale",* punînd întreaga conduită a personalităţii, inclusiv viaţa practică, sub semnul Frumosului. Naturile *„creatoare"* nu trebuie să se refugieze deci, ca într-un domeniu rezervat, în planul lăuntric; superioritatea lui Shelley faţă de Byron şi faţă de ceilalţi poeţi metafizici englezi constă tocmai în faptul că el a năzuit *„către un ideal realisabil, sau părînd realisabîl, în lume, iar nu numai în versuri". (Lydda,* p. 71.) Frumuseţea nu pare a fi creată numai pentru *„a inspira poesii",* ci — menire mai înaltă — şi pentru ca să *„înfrumuseţeze traiul şi să ridice pe om din noroi".* Poeţii care fac distincţie între activitatea lor creatoare şi viaţa lor personală devin simpli *„rentieri"* ai scrisului, *„făuritori de minciuni rimate". (Lydda,* p. 189.)
Primul pas în tentativa de a imprima vieţii un caracter artistic aduce cu sine o îndepărtare a acelor bariere ridicate de o morală convenţională, de o morală menită să reglementeze şi să normalizeze existenţa socială. Acele bariere pot fi acceptate şi recunoscute de spiritul reflexiv, de raţiune, nu însă şi de imaginaţie; frumosul nu poate fi gîndit decît într-o ordine a absolutului, indiferentă la toate aceste considerente pămînteşti. *„Propriamente vor-*

bind, lucruri morale sau imorale nici na există în natură; există numai lucruri frumoase sau urite. De aceea şi trebuie să ne preocupăm, în artă, de a lăsa morala imediată a lumii la o parte, şi a da numai frumosul imediat, spre a ajunge la sentimente estetice complete, cari ne ridică în sfere ideale". (Leon Tolstoi, în *Conv. Ut.,* XXVI, 1892, p. 565.) Pentru a împămînteni frumosul în lume, aşadar, trebuie învinsă mai întîi rezistenţa pe care o opune natura noastră socială.
Năzuinţa de a-şi ridica viaţa la rangul de operă de artă animă pe eroul principal din romanul *Anna,* pe Alexandru Comăneşteanu. Disponibilitatea lui erotică, neînfrînată de o conştiinţă morală, îl transformă într-o specie de fluture, atras de fiecare floare frumoasă ivită în cale şi logodindu-se cu fiecare, dar fără a stabili totuşi cu vreuna relaţii definitive. O splendidă nepăsare îl călăuzeşte cu graţie în mijlocul unor formidabile complicaţiuni sentimentale, de o amploare pe care nu o vor egala decît eroii — plămădiţi din aceeaşi substanţă — ai lui G. Căli-nescu. Fără să înceteze nici un moment să-şi respecte soţia — pe credincioasa Porţia — Alexandru Comăneşteanu nu-şi permite totuşi să închidă ochii asupra farmecului tineresc şi exaltat al Berthei. Cî-tuşi de puţin decepţionat de aceasta, nu dispreţuieşte aventura unei excursii în doi — împreună cu Ura-nia Vucos, femeie căsătorită — în singurătatea albă

a munţilor. în răstimpuri, profită de compania electrizantă a Annei Villarâ — femeie măritată, la rîndul ei. De dragul prinţesei Smaranda Dudescu, el îşi descoperă subit chemarea pentru opere de binefacere culturală, vocaţia de *„protector al literelor române"* şi de prieten al *„fraţilor ghe ghincolo".* Pretutindeni unde sclipeşte o idee de frumos, se aprinde şi entuziasmul lui, căruia nu i se va aşeza în cale nimic, nici o cenzură, de nici un ordin. Esenţial ni se pare însă că eroul se simte absolut fericit şi în largul lui, ridicat în sfere înalte de poezie, cîtă vreme reuşeşte într-adevăr să evite orice examen de conştiinţă. Dar, de îndată ce tresare în el ideea de responsabilitate personală, credinţa în poezie i se clatină: *„Cuvintele de „bărbat" şi de „soţie" îi încremeniseră pe amîndoi. Ei* (adică Alexandru Comăneşteanu şi Urania Vucos, în timpul escapadei lor vinovate — n.n.) *simţeau că înţelesurile acelea nu reprezentau numai „necesităţi fiziologice", ci adevăruri morale, care îi neWiişteau şi îi împiedecau de a fi fericiţi". (Anna,* p. 150—151.) Dar asta nu modifică fundamental conduita eroului, care se conformează în continuare axiomelor formulate de bă-trînul domn Filip, în romanul *Lydda: „O singură*

năzuinţă a sufletului nostru se cuvine să ne călăuzească: poesia". (Lydda, p. 155.) Axiomă repetată în diverse alte împrejurări: *„Îmi venea să strig lu-*
mei proaste şi deşarte că atîta are omul: sfintele emoţiuni ale poesiei". (Ibid., p. 166.)
Modelul conduitei artistice în viaţa practică îl va fi aflat Duiliu Zamfirescu înainte de toate în amănuntele biografiei lui Shelley, dar şi în cuprinsul poemei *Epipsychidion;* se află aici o confesiune semnificativă şi programatică, care furnizează o explicaţie pentru viaţa erotică a poetului: *„Niciodată nu am fost ataşat acelei mari secte / a cărei doctrină este ca fiecare să-şi aleagă / Din mulţime o soţie sau o prietenă j Iar restul, deşi încă în floarea frumuseţii şi a înţelepciunii, să-l oblige I La o rece indiferenţă".* Poetul deplînge în continuare mizeria unei vieţi petrecută în tovărăşia înrobitoare a unei singure fiinţe, care se transformă adeseori într-un duşman înveninat de gelozie. Se vădeşte astfel îngustă inima sau mintea care contemplă *„un singur obiect, o singură formă".* In finalul poemei, Shelley cere versurilor sale să alerge la picioarele Emiliei, după care să regăsească pe Mariana, pe Vanna, pe Primus şi să le sfătuiască „să se *iubească una pe cealaltă"* şi să vină în ospeţie la el — dar în bună şi binecu-vîntată înţelegere — la el, care este, la rîndu-i, oaspetele Iubirii.
O încurajare în această direcţie va fi primit Duiliu Zamfirescu şi din partea lui D'Annunzio, scriitor mult mai rafinat şi mai ambiguu. La el, elanurile sufleteşti, fără a dispărea cu totul, sînt cultivate ceva mai rar, sentimentul estetic fiind încredinţat simţurilor elementare. Cultul Artei marchează însă întreaga conduită a personajului central din *II pia-cere;* Sperelli va încerca în permanenţă să se conformeze sfatului primit cîndva de la tatăl său: *„Trebuie* să-ţi compui (subl. aut. — n.n.) *propria ta viaţă aşa cum compui o operă de artă. Trebuie ca viaţa unui intelectual să reprezinte propria sa creaţie. Adevărata superioritate se află în întregime aici". (L'Enfant de Volupte,* p. 31.)
Efortul de a refula în primul rînd natura lor socială nu iese însă întotdeauna victorios în cazul personajelor lui Duiliu Zamfirescu; aceasta se afirmă cu putere ori de câte ori slăbeşte capacitatea spiritului de a se concentra asupra unui scop ideal. De aceea, evoluţia personajelor trece adesea în chip neaşteptat de la o formă la alta, fără vreo pregătire sau motivare prealabilă, creând efecte izbitoare de contrast. Iată, de pildă, felul în care Natalia Cântă îl caracterizează pe Mihai Comăneşteanu: *„mlădios, neho-tărît în multe, dar cu puterea de a te sacrifica pentru o idee generoasă". (în război,* p. 314.)
Formula este aplicată întocmai şi pe seama lui Nicolae Mi-lescu: *„mlesnirea firii lui nehotărîte dar entuziaste". (Ibid.,* p. 323.) De la toate concentrările la care participase, Milescu se întorsese cu un fel de mahmureală persistentă: *„parcă activitatea oamenilor cu voinţă şi hotărîre deştepta o părere de rău ironică*

în natura lui nehotărîtă". (Ibid,, p. 361.) Entuziasmat de graba lui Mihai de a ajunge cu două-trei zile mai devreme pe front, Milescu se declară gata să-1 însoţească; complet nepregătit, cu bagajele nefăcute, concede să părăsească totuşi Bucureştiul de-abia a doua zi. Dar pe front nu va sosi nici a doua zi, nici în zilele următoare, pentru că nişte prieteni l-au reţinut pentru o prelungită partidă de *ecarte,* insis-tînd atît, încât nu îndrăznise să-i refuze, acceptînd chiar ca aceştia să intervină la minister spre a i se prelungi concediul: *„Nu pot spune verde omului în ochi nu"* — se disculpă, ruşinat, eroul. *(Ibid.,* p. 349.) Altă dată —■ deşi nu avea de loc timp de pierdut, deoarece primise o permisie foarte scurtă, în care urma să se mai repeadă şi pînă acasă, să-şi vadă soţia şi cumnata — Milescu se opreşte la un birt, pentru cinci minute, cu gîndul de a lua ceva în gură. Aici dă peste mai mulţi ofiţeri ruşi care chefuiau; cu unul dintre aceştia — care, în treacăt fie spus, pierduse cu totul deprinderea de a mai emite sunete articulate — mai prietenos decît ceilalţi şi dornic să cinstească pe oricine, Milescu rămîne să bea în continuare, mult peste limita celor cinci minute planificate. Sfîrşeşte adormind sub masă; natura lui extrem de sociabilă, spaima de a nu jigni sau supăra, delicateţea moravurilor, toate concură la eşecul celor mai nobile elanuri ale sufletului său. La fel, Alexandru Comăneşteanu nu se opune căsătoriei
lui cu Porţia, numai pentru a nu contraria voinţa Annei Villarâ.
Spuneam însă că, alături de natura socială, şi fiinţa individuală i se pare scriitorului că introduce în existenţă un principiu disarmonic, în neconcor-danţă stridentă cu idealitatea senină şi înălţătoare a Frumosului. Aceste note disarmonice, de un vădit J efect inestetic, apar ca urmare în primul rînd a unor perturbaţii sau a unor prea-plinuri ale activităţii fiziologice

generale, împrejurări ce intră, de altfel, în ordinea naturală a lucrurilor. Iat-o de pildă pe juna Tincuţa, ce iese în întîmpinarea lui Mihai Comăneşteanu, care urma să plece pentru multă vreme din ţară, la Paris. întîlnire de adio între doi tineri inocenţi şi frumoşi, care începuseră să se iubească. Momentul ar fi trebuit să fie marcat de o mare gingăşie sentimentală, sufletele lor s-ar fi cuvenit să se găsească mai lesne decît altădată şi să comunice într-o înlănţuire şi înţelegere încîntătoare. In loc de aşa ceva însă, între ei se interpun capriciile pur psihologice ale vîrstei la care ajunsese fata. Mihai venise cu puşca de vînătoare, amîndoi se aflau într-o barcă, pe lac, aşteptînd să se apropie vreo pasăre de apă; e linişte, e pace şi — brusc şi absurd — Tincuţa întreabă: *„Ai trage în mine?".* întrebare care îl mîhneşte pe Mihai şi îl decepţionează, în spiritul său lăsîndu-se cuprins *„din ce în ce mai mult de ideea unei atotputernice deşertăciuni".* Poe-

29

zia clipei s-a destrămat, din vina fetei, care nu a reuşit să-şi domine natura ei individuală: *„în sub-stratul firei ei, fata suferea: o trebuinţă de a plînge, sau de a-l face pe el să sufere sau de a-l săruta se încheiase în această ciudată întrebare". (Viaţa la ţară,* p. 142.)

Mai tîrziu, Tincuţa va accepta cererea în căsătorie — dispreţuită atîta timp — a lui Tănase Scatiu, dintr-o pornire temperamentală la fel de dezordonată; fata *„trecuse prin criza prin care trec toate semenele sale, cînd, între 16 şi douăzeci de ani, încep a fi luate în băgare de seamă". (Tănase Scatiu,* p. 234.) Neastâmpărul, curiozitatea, plictisul creaseră în inima ei un fond de nelinişte nervoasă care acoperise şi redusese la tăcere o voce lăuntrică mai profundă, care îi şoptea că Tănase Scatiu este urît şi vulgar şi că alesul ei ideal era Mihai Comăneş-teanu.

Un al doilea aspect al naturii individuale, mulţumită căruia omul se îndepărtează de ideal şi de poezie, precum şi de atmosfera de seninătate şi de linişte specifică acestora, aspect prodigios în producerea suferinţei şi a urîţeniei, îl reprezintă egoismul, cu toate manifestările lui. Mihai Comăneşteanu se simte tot mai abătut — şi, în cele din urmă, respins — de susceptibilitatea foarte ascuţită a Tincu-ţei. întorcîndu-se de la Paris, el o găseşte foarte mult schimbată: *„cam pretenţioasă, gata să se su-*

30

pere la fiecare glumă". (Tănase Scatiu, p. 235). Femeile, chiar şi cele cu sufletul curat şi însetat de frumuseţe, rareori încearcă să se ridice deasupra problemelor lor personale; aşa, de pildă, Saşa îi re-proşează lui Matei Damian că n-a venit de îndată, la sosirea ei de la Paris, nu neapărat la gară, dar mă-car la conac, scurtă vreme după descinderea ei; şi că a preferat să rămînă în mijlocul ţăranilor revoltaţi, pe care Tănase Scatiu îi pusese în lanţuri şi îi supunea la cazne. *„El rămăsese uitîndu-se la dînsa nedumerit; îi trecu prin minte ca un fulger, că toate femeile, chiar şi cele mai alese, sunt mici la suflet cînd amorul lor propriu este în joc". (Viaţa la ţară,* p. 190).

O scenă identică (la Duiliu Zamfirescu, scenele migrează adeseori, dintr-un roman într-altul, aproape fără modificare), între Alexandru Comăneşteanu şi Porţia, soţia lui. Trecînd cu trăsura, la Roma, prin faţa Coliseului, amîndoi rămîn înmărmuriţi de admiraţie. In sufletul bărbatului se învălmăşesc gîn-duri de viitor erou, pe cînd Porţia — încă nu destul de familiarizată cu el — îi şopteşte, îneîntată: *„Acum aş îndrăzni să te chem pe nume".* Alexandru nu răspunde nimic, mulţumindu-se să îi strângă braţul mai puternic; dar în sinea lui regretă că *„în asemenea momente JJUII sint oameni şi mai cu seamă femei, care apoi mai şi vorbesc despre sentimentele lor". (Îndreptări* p. 83). Constatările repetate ale

31

scriitorului se organizează treptat într-o concepţie misogină; dacă bărbatul are calităţile de trebuinţă pentru a trăi în numele unui ideal superior, al poeziei, femeia — în schimb — oricît de *„cultă şi de liberală"* ar fi, n-ar ajunge niciodată cu adevărat să-şi formeze un *„caracter moral",* din cauza *„raportului de dependenţă ce există de la inteligenţă la facultăţile sale afective". (Lydda,* p. 34.) în lucrările de tinereţe însă, scepticismul scriitorului avea un caracter mai puţin universal, deţi lectura lui Scho-penhauer era ceva mai proaspătă; nici o notă de vulgaritate nu compromite armonioasa compoziţie a personajului Henrietei, din romanul *Lume nouă şi lume veche.* Spiritul de abnegaţie al acesteia merge pînă acolo încît renunţă la propria ei înclinaţie pentru Mitică, în favoarea cumnatei sale, Mimi; ba, mai mult, ea regizează cu entuziasm — şi fără umbră de părere de rău — fericirea celor doi.

3. Descriind acest tip uman al artistului, Duiliu Zamfirescu îşi propunea de fapt o critică vehementă a spiritului practic ce cuprinsese epoca sa şi în conformitate cu care fuseseră

modelate şi personajele reprezentative ale literaturii naturaliste; această critică va fi extinsă şi asupra altui fenomen, de o importanţă cel puţin egală, şi anume asupra spiritului ştiinţific, asupra aspiraţiei nelimitate de a cunoaşte şi de a explica. Esenţa şi proporţiile fenomenului

fuseseră cu exactitate analizate de Paul Bourget într-un faimos capitol din *Eseurile* lui *de psihologie contemporană;* viaţa modernă a ajuns la o asemenea dezvoltare intelectuală — considera criticul francez — încît, sub presiunea formidabilă a cunoştinţelor dobîndite, *„spontaneitatea intîlneşte din ce în ce mai puţine prilejuri de a se exersa".* Astfel că Sten-dhal nu greşeşte cînd desemnează ca *„facultate dominantă"* a personajelor sale *„spiritul de analiză";* în firea lor stă ca să acţioneze şi în acelaşi timp să se privească acţionînd; să simtă şi să se privească cum simt. Veacul al XlX-lea se compune dintr-un amestec ciudat de *„naturaleţe şi rafinament, de reflexie şi sinceritate, de entuziasm şi ironie".* (Cap. *Stendhal,* din *Essais de psychologie contemporaine.)* Paul Bourget nu a rezistat ispitei de a sintetiza — la rîndul lui — toate aceste trăsături într-un personaj de roman, şi astfel a luat naştere *Discipolul.* Şi teribila confesiune a lui Robert Greslou începe cu următoarea frază: *„Oricît de departe mă întorc înapoi la trecutul meu, constat că facultatea mea dominantă, aceea care s-a găsit de faţă de-a lungul tuturor crizelor vieţii mele, mari sau mici (...) a fost facultatea, adică puterea şi trebuinţa dedublării. Au fost totdeauna în mine, cum să zic, două persoane deosebite, una care umbla, lucra, simţea, şi alta care privea pe cea dinţii umblînd, lucrînd, simţind, cu o curiozitate nepăsătoare". (Discipolul,* cap.

IV, *Spovedania unui tînăr din ziua de azi,* & 1. *Eredităţile mele.)* Duiliu Zamfirescu era la curent cu lucrările lui Paul Bourget, pentru a cărui inteligenţă critică nutrea un mare respect, dar fusese dezamăgit de încercările literare ale acestuia. într-o scrisoare către Titu Maiorescu din 11 august 1889, el exprimă foarte precis impresia la oare ajunsese: *„N-am văzut de cînd sînt un psiholog mai puternic printre critici reunit în acelaşi om cu un romancier mai preţios, mai banal şi mai ostenitor".* (Em. Bu-cuţa, *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori,* p. 45.) Nu ştim cu exactitate dacă imaginaţia lui Duiliu Zamfirescu a fost furată numai de paginile critice ale lui Paul Bourget, sau — în ciuda obiecţiunilor estetice — şi de pasaje pur literare; în i-orice caz, cel puţin două dintre personajele ciclului *Comăneştenilor* sânt înzestrate şi ele cu facultatea dedublării, cu un spirit analitic exacerbat, care dăunează simplicităţii în conduită. Astfel, în capitolul al treilea din *In război* este redată o lungă discuţie, cu caracter de explicaţie amoroasă, între Mihai Comăneşteanu şi Natalia Cântă. Pornind de la situaţia ivită între cei doi, Natalia se arată cu promptitudine dispusă să iniţieze pe fostul ei amant în subtilităţile *„esteticii moderne a iubirii".* La despărţire, Mihai se întreabă dacă această *„manie de a spune, prin cuvinte, lucruri infinit de delicate, pe care tăcerea le exprimă mult mai bine"* nu reprezintă cumva o in-

firmitate, daca nu cumva Natalia Cântă era lipsită de *„înţelegerea estetică a siviţurilor"?* Idealului critic, Mihai Comăneşteanu îi opune un ideal creator, constructiv, *„estetica de a fi".* O scenă aproape identică — prin conţinutul ei — se petrece între Anna Villarâ şi Alexandru Comăneşteanu, în romanul *îndreptări.* Ca şi Natalia Cântă, Anna Villarâ îşi trăieşte viaţa mai mult în gînd, sub formă de cunoştinţă, *„în loc de-a o trăi în traiu".* Spiritul ei de analiză cercetează — cu o privire *„auto-critică"* — fiece *„minută"* a vieţii ei, excluzînd cu energie orice urmă de *„ceea ce se numeşte naivitate". (Op cit.,* p. 17.)
Acelaşi spirit de analiză, aceeaşi deprindere a examenului de conştiinţă — dar dezvoltată în proporţie mai redusă, oarecum acceptabilă, deşi păs-trînd şi aceasta un anumit caracter de artificiozitate —■ defineşte personalitatea altor două personaje importante din romanele lui Duiliu Zamfirescu. Matei Damian, reîntors din străinătate, mai are răgazul să o vadă pe mama lui — care se stingea — şi să-i asculte sfaturile şi îndrumările pentru viitor. Ultima dorinţă exprimată de Coana Diamandula, înainte de a muri, fusese ca băiatul ei să se

însoare neîntîrziat; după multe şovăieli, ea îi sugerează discret că soţia cea mai potrivită pentru el ar fi Saşa Comăneşteanu. Ulterior, el o întîlneşte adesea pe Saşa şi se lasă cucerit de farmecul şi de nobleţea ei morală, de

trăsăturile de idealitate ale sufletului Saşei. Admiraţia se preface apoi — în mod treptat şi firesc — în iubire; lucrurile deveneau din ce în ce mai simple şi o căsătorie ar fi părut o rezolvare necesară şi în acelaşi timp fericită, deoarece ea ar fi pus de acord sentimentul de datorie, angajamentul contractat faţă de mama lui — cu sentimentul real de iubire. Iată însă că, în urma unui examen de conştiinţă, foarte lucid, lui Matei Damian lucrurile i se par, dimpotrivă, foarte complicate. El constată în primul rînd că iubirea încă nu dobîndise în sufletul său puterea unei pasiuni mistuitoare: *„Starea lui sufletească faţă de dînsa nu avea limpeziciunea pasiunilor mari. Nici vîrsta lui, nici vîrsta ei, precum nici temperamentul omului nu erau de natură a înflăcăra dulcea admirare ce avea pentru Saşa, pînă la mărimea unei hotărîtoare pasiuni". (Viaţa la ţară,* p. 120.) în cel de al doilea rînd, un scrupul absurd îi frămînta gîndurile, scrupul inculcat, ce e drept, de boierul Dinu Murguleţ: *„Eşti bine încredinţat că nu urmezi numai dorinţa răposatei şi inima ta te îndeamnă să faci pasul acesta?". (Ibid.,* p. 125.) Cuvinte prin care *„îndoiala bătrînului se strecură în sufletul tînărului". (Ibid.,* p. 131.)
Arta de a-şi complica în mod artificial existenţa, prin deşteptarea unor motive de scrupul adesea neîntemeiate, o posedă şi Mihai Comăneşteanu, personajul central din romanul *In război.* Am comentat

deja o scenă în care are loc o explicaţie definitivă între Mihai şi Natalia Cântă. Nemulţumit de situaţia în care se află (întreţine o legătură cu o femeie măritată, al cărei soţ îl implorase să-1 cruţe), dar constatînd şi că iubirea lui a murit, Mihai rupe relaţiile cu această femeie, izgonind-o. Ulterior, o altă fată, Anna Villarâ, îi cîştigă interesul şi pune stă-pînire cu autoritate pe inima lui. Simte din ce în ce mai mult că *„e luat de apă"* şi e pe cale să săvîr-şească un pas hotărîtor — să o ceară în căsătorie. Dar mania de a-şi examina conştiinţa în cele mai subtile ascunzişuri îl face şi pe el să şovăie; ar vrea să ştie cu certitudine dacă pentru Natalia Cântă a încetat cu adevărat să mai simtă atracţie, şi dacă nu cumva s-a amăgit singur atunci cînd s-a socotit eliberat definitiv de sentimentele ce le nutrise pentru dînsa. Şi *„asta e greutatea cea mare";* îşi reproşează cu ciudă că *„m-am lăsat furat farmecului de a iubi pe cumnata ta* (cumnata lui Nicolae Mi-lescu, adică Anna Villarâ — n.n.) fără să *ştiu de mai iubesc sau nu pe ... cealaltă". (în război,* p. 373.) Cîtă deosebire între cele patru personaje analizate pînă acum şi Alexandru Comăneşteanu, eroul din *Anna.* Prin el a dorit scriitorul să demonstreze superioritatea indubitabilă a tipului artist faţă de cel critic; primul izbuteşte să imprime vieţii un carac- _, ter estetic, pe cînd cel de al doilea stăvileşte orice elan creator. Rugat de Natalia Cântă să intervină

pe lîngă ministrul de finanţe, într-o chestiune administrativă, Alexandru se gîndeşte să apeleze la influenţa lui Timoleon Vucos asupra acestuia. Dar Timoleon Vucos plecase pe neaşteptate din ţară, fără ştirea lui Alexandru; rămăsese o singură soluţie, soţia lui Timoleon Vucos — Urania. Ajuns la locuinţa ei, i se spune că doamna era de asemenea plecată, dar numai pînă la moşia ei de la Crivina, şi ieşise doar de cinci minute. Alexandru Comăneşteanu sare într-o trăsură, cu nădejdea de a o mai prinde pe Urania, încă înainte de plecarea trenului. Aici, în gară, o descoperă într-adevăr; dar, uitînd literalmente pentru ce o căutase cu atîta înfrigurare, aflîn-du-se şi într-o stare de agitaţie nemaipomenită, provocată mai mult de alergătură (dar eroul nu-şi dă prea bine seama de asta), Alexandru dă pe negîn-dite un alt curs întîlnirii proiectate, neglijînd cu totul promisiunea făcută Nataliei. Urcîndu-se în compartiment, el hotărăşte instantaneu că o va însoţi pe Urania la Crivina; se simţea pur şi simplu excelent în compania ei şi imaginaţia lui punea deja la punct amănuntele delicioase ale unei aventuri

neobişnuite. (O sumară analiză a sentimentelor i-ar fi arătat că simpatia lui pentru această femeie nu înregistrase încă progrese atît de mari încît să justifice dorinţe mai îndrăzneţe.) Alexandru Comăneşteanu nu se întreabă însă niciodată în ce măsură gesturile sale posedă o acoperire sufletească cores-
punzătoare. Şi în această direcţie, Duiliu Zamfirescu slujeşte pentru a crea, în literatura română, terenul pe care va înainta ulterior G. Ibrăileanu, singurul dintre marii noştri analişti (împreună, poate, doar cu Anton Holban) care ridică examenul de conştiinţă — aşa cum l-am descris noi — la rangul de putere negatoare.

4. Şi totuşi, fericirea dobîndită de umanitate prin-tr-o existenţă poetică sau închinată iubirii, în ciuda caracterului ei pozitiv, este suspectată de scriitor ca fiind inferioară, pe temeiul originii ei dubioase. Deşi ne înalţă în sfere ideale, arta se vede totuşi obligată de a apela la mijlocirea simţurilor: *„Arta, prin mijlocirea senzualităţii, ne ridică peste senzualitate, în lumea idealurilor". (Leon Tolstoi,* în *Conv. Ut.,* 1892, p. 560; v. şi *Lydda,* p. 222.) Or, Platon definise senzualitatea — în ierarhia facultăţilor sufleteşti — drept partea cea mai josnică şi mai dăunătoare spiritului, ea ameninţînd mereu să strice echilibrul lăuntric prin pornirile ei nemăsurate. *(Republica,* X, 603 a—b.) Căutarea unei fericiri autentice trebuie încredinţată numai inteligenţei, raţiunii; or, pe această cale, din păcate singura acceptabilă, ajungem în mod fatal la concluzii dintre cele mai pesimiste, şi anume că fericirea pozitivă nu se poate închipui. Tot ce ne este permis să cerem destinului este să ne ferească de tristeţi prea adînci şi de suferinţe prea vii; reluînd o expresie a lui Schopen-
hauer, scriitorul stabileşte caracterul *„negativ"* al fericirii, prin însemnările bătrînului domn Filip. *(Lydda,* p. 222.) Intr^un celebru paragraf din *Lumea ca Voinţă şi Reprezentare* (& 57), marele filozof german demonstra teza sa că la temelia lumii stă de fapt durerea; printre formele ei cele mai subtile, ce apar o dată cu specia umană (speciile inferioare ale regnului animal nu o cunosc), el aminteşte nevoia, lipsa — stare din care se naşte dorinţa de a înlătura acea nevoie. Dar, satisfăcîndu-şi dorinţa, omul constată cu amărăciune că *„posesiunea împrăştie tot farmecul şi atracţia"* de care era mai înainte învăluit lucrul dorit. Dar viaţa nu se opreşte aici — • urmează o altă nevoie, o altă dorinţă şi, finalmente, o altă insatisfacţie. Şi aşa într-un şir fără capăt. Dar şi îndeplinirea tuturor dorinţelor imaginabile — deci întreruperea seriei infinite — ţine pe om la aceeaşi depărtare de fericire; pentru că atunci ar coborî în viaţa lui urîtul şi plictisul, lipsa de ocupaţie. *„Ei bine, această existenţă o dată asigurată, nu mai ştim ce să facem cu ea şi la ce să o întrebuinţăm".* Dar nu oricine se lasă pătruns de aceste adevăruri, ci numai acele exemplare umane care sînt înzestrate cu un exces de putere intelectuală, utilizată nu în scopuri practice, ci în scopuri de cunoaştere, şi aceste exemplare umane sînt geniile. Cu cît facultăţile contemplative se vor fi dezvoltat mai puternic, cu atît geniul se va lăsa cuprins de o mai temeinică

melancolie. El are o viziune foarte netă a *„mizeriei condiţiei sale",* precum şi a omenirii în general. *(Op. cit.,* t. III, cap. *Despre geniu.)* Contemplativitate şi melancolie a dăruit şi Duiliu Zamfirescu cîtorva dintre personajele sale; noaptea petrecută de Matei Damian sub cerul liber, alături de baciul Micu, îi învăluie sufletul de *„o blinda descurajare"'.* Ca la toţi oamenii echilibraţi, *„dar cu fantezia caldă, nimicnicia făpturei noastre, faţă cu natura uriaşe, era o cauză statornică de melancolie". (Viaţa la ţară,* p. 83.)

Acelaşi Matei Damian, în trăsura Saşei, asistă la un maiestuos apus de soare şi se arată tulburat de valurile de întuneric ce pun stăpînire, pe nesimţite, peste cîmpie: *„In răsărit e veselie, se amestecă o idee vagă de speranţă. Şi în fericire nu se numără ceasurile. Pe cită vreme în apus, sufletul întrevede un sfîrşit, clipele din urmă ale unui foc care se stinge*[11]. *(Ibid.,* p. 109.) O fire ca cea a lui Matei va vibra mereu cu un spor de intensitate la spectacolul amurgului, acesta deţinînd pentru el semnificaţii mult mai profunde decît acelea ale unui răsărit de soare.

Dar pesimismul eroilor lui Duiliu Zamfirescu nu părăseşte niciodată sfera reflexiei; trecînd de la o atitudine contemplativă la activitatea empirică, ei îşi regăsesc totdeauna energia vitală necesară pentru faptă. Din îmbinarea acestor două aspecte, scriito-

rul face de fapt nota distinctivă a spiritualităţii româneşti: *„Pentru a întrebuinţa fericita*

expresiune a lui Schopenhauer, de reprezentaţiune şi voinţă, ele (rasele iranice — n.n.) *sunt pesimiste în reprezentaţiune şi optimiste în voinţă, cu alte cuvinte critice şi impulsive (. ..) Cam aşa ceva se petrece cu poporul nostru; naiv şi fatalist în alcătuirile superioare ale minţii, el este vînjos în viaţă". (Poporanismul în literatură,* în *Conv. Ut.,* 1909, p. 1094.)
Să reţinem deci, în ceea ce îl priveşte pe Duiliu Zamfirescu, fenomenul dublei articulaţii estetice; prin criticismul operei sale, el se dovedeşte un continuator al literaturii naturaliste. Latura contemplativă şi estetistă a romanelor lui Duiliu Zamfirescu reprezintă strădania veacului de a se elibera de sub dominaţia mentalităţii pozitiviste.
în acelaşi timp, criticismul poate fi considerat şi ca o primă afirmaţiune în literatura epică românească a conştiinţei, a acelei conştiinţe care încearcă mai înainte de orice să imprime un caracter de adevăr existenţei noastre. în continuarea acestei direcţii se vor înscrie numeroşi romancieri de mare însemnătate, de care va fi vorba adesea în această carte.

MATEIU I. CARAGIALE

I

O ESTETICĂ A MELANCOLIEI

In legătură cu opera lui Mateiu Caragiale, preocupările cercetătorilor s-au grupat în jurul a două mari probleme: există vreo afinitate artistică şi spirituală între Mateiu Caragiale, pe de o parte, şi Ion Luca Caragiale, pe de altă parte? Şi, apoi —■ ce direcţie reprezintă în cultura română *Craii de Curtea-Veche?*
La prima întrebare, răspunsul cel mai potrivit ni se pare a fi cel oferit de Vladimir Streinu: ne aflăm în faţa a două structuri morale şi a două temperamente artistice total deosebite (se vor vedea mai tîr-ziu şi argumentele oare ne obligă la o asemenea concluzie).
La cea de a doua întrebare, toţi comentatorii, dar absolut toţi, au arătat înrudirile izbitoare dintre creaţia lui Mateiu Caragiale şi aceea a lui Edgar Poe, Villiers de Lisle-Adam, J. Barbey d'Aurevilly, J. K. Huysmans (îi cităm doar pe cei pomeniţi cu regularitate). Pornind de la această constatare unanimă, s-a ajuns însă la o divergenţă surprinzătoare

L
a judecăţilor şi a caracterizărilor de ordin estetic; G. Călinescu îl încadra pe scriitor în rîndul hermeti-cilor, Vladimir Streinu îl definea ca decadent, Tudor Vianu vedea în el un reprezentant al estetismului. De unde se poate extrage învăţătura că, în unele cazuri, nu este suficient să se stabilească influenţele pentru a defini factura artistică a unei opere literare, în cele ce urmează, vom încerca să ajungem, prin consideraţiuni concentrice, la acel principiu ascuns, la acea năzuinţă creatoare care imprimă energia ei tuturor soluţiilor artistice pe care le descoperă Mateiu Caragiale. Cu alte cuvinte, vom încerca să caracterizăm idealul estetic al acestui scriitor atît de singular în literatura română.
1. Prima observaţie care se cuvine făcută este aceea că majoritatea personajelor sale prezintă o fizionomie morală asemănătoare. Indiferent de situaţiile în care sînt puse, ele se pot simplifica şi reduce la o trăsătură generală, care le este proprie tuturor; pentru că fiecare reprezintă, în fond, o variantă a aceluiaşi tip, a aceleiaşi varietăţi umane, desemnată de obicei prin numele de *dandy.* Cu acest personaj, literatura română nu se mai întîlnise pînă atunci şi nu se va mai întîlni decît în cazuri foarte rare. De altfel, climatul social al României, cu aristocraţia sa de dată foarte recentă, cu puritatea foarte dubioasă a compoziţiei sale, nu putea favoriza o astfel de transplantare.

Transplantare? Cuvîntul ni se pare totuşi înşelător. Operaţia de adopţiune nu putea prezenta

caracterul acesta atît de global, ea implica totuşi un act de selectare. Personajul suferise în tot cursul veacului trecut o evoluţie sensibilă, fusese în permanenţă îmbogăţit cu trăsături şi cu sensuri noi, ajungînd în cele din urmă la imagini destul de diferite de prototipul iniţial, diferite desigur foarte mult şi între ele. Mateiu Caragiale putea alege, aşadar, între mai multe ipostaze, şi acest act preferenţial trebuie să ne solicite acum atenţia. Apoi — ne întrebăm noi — scriitorul se mulţumeşte să preia — cu cea mai mare fidelitate — acest tip literar, sau nu cumva adaugă şi el unele particularităţi personajului?
PentrutGeorge Brummel, a fi *dandy* însemna arta de a te îmbrăca elegant, purtînd, în acelaşi timp, costumul cu o simplitate desăvîrşită. Şi mai însemna (amănunt important) o ţinută severă, distantă, care exprima nu numai impasibilitatea britanică, dar şi orgoliu aristocratic. Brummel nu se mai făcea remarcat prin nimic altceva, era străin de exerciţiul sportiv, ca şi de preocupări intelectuale deosebite.
La această formulă, contele d'Orsay aduce o inovaţie sensibilă, dar nu esenţială; *dandy-vl* pe care îl creează el nu degajă răceală şi nu impune distanţă, ci seduce, prin amabilitate şi farmec personal, aşa cum îi stă bine unui francez.
47
O orientare cu totul nouă imprimă acestui personaj J. Barbey d'Aurevilly; la preocupările vestimentare, el adaugă şi preocupări de alt ordin. El creează un *dandy* care se distinge în societate prin conversaţia sa strălucită; şi, în general, costumul şi conduita devin mai puţin impersonale, devin mijloace de expresie ale sufletului şi ale frământărilor intime. Linia inaugurată de Barbey d'Aurevilly va fi continuată de Baudelaire, prin formula că vestmîntul trebuie să se armonizeze cu sentimentele ascunse ale individului, că a te îmbrăca elegant revine la a te conduce după legile fanteziei artistice. Totul devine astfel permis, chiar şi machiajul, artificiul reprezentând puterea pe care şi-o ia poezia asupra naturalului. Sub toate aspectele, se încearcă a se pune în contrast artisticul şi naturalul; iată un scurt fragment din *Inima mea aşa cum este,* care ilustrează tocmai această tendinţă: *„Femeia este opusul dandy-ului. Deci trebuie să inspire oroare. Femeii îi e foame şi vrea să mănînce; sete şi vrea să bea. E în călduri şi vrea să fie / . . . j Halal merit! Femeia e naturală* (subl. aut. — n.n.)*, adică groaznică.* Da *aceea e întotdeauna vulgară, adică opusul dandy-ului". (Critică literară şi muzicală, Jurnale intime,* 1967, p. 294.) Indepărtîndu-se din ce în ce mai mult de natural şi de natură, esteticul va dobândi o notă tot mai pronunţată de artificialitate, iar personajul *dandy* va vădi înclinaţie spre mască şi spre machiaj.
43
Un *dandy* va mai fi şi Marcel Proust şi Oscar Wilde, dar să ne oprim deocamdată la cei enumeraţi pînă acum, singurii care l-ar fi putut impresiona mai adine pe Mateiu Caragiale. Spre cine îl poartă preferinţele?
Să întîrziem o clipă asupra acelei stranii nuvele neterminate, intitulată *Negru şi aur.* Ne impresionează de la început fantezia îndrăzneaţă cu care a fost conceput un interior (salonul Domniţei Mara); pereţii înveliţi în lac negru chinezesc, pe care sînt aplicate oglinzi legate în ornamente de aur mohorît; tavanul era de asemenea în lac negru, fiind împodobit cu o bârnă poleită tot în aur. In fund se găsea un cămin din marmură neagră, pe care fuseseră aşezaţi corbi negri de smalţ şi bustul de bronz negru al Domniţei Mara.
întregul aranjament îşi pierde astfel rostul său funcţional sau de comoditate, pentru a deveni expresia unei stări de spirit sau a unui gust bizar. Aceluiaşi gust îi cedează Mihnea şi când, pentru a pătrunde în salonul Domniţei Mara, se îmbracă de sus pînă jos în negru; pe umeri poartă o manta de catifea neagră, în picioare îşi pune conduri ascuţiţi de sobol, în mîini îşi trage mănuşi negre, iar capul şi-1 înfăşură într-un turban de mătase neagră, împodobit cu mărgăritare negre şi cu pene de cocostîrc. Costumul exprimă în mod vădit umoarea personaju-lui; de altminteri, întreaga nuvelă dezvoltă o temă
49
sumbră, dar de care scriitorul s-a simţit în mod deosebit atras, tema amintirii dureroase, care

opreşte în loc existenţa personajului, o încheie definitiv într-un anumit punct al istoriei sale, punct începînd de la care se întinde de fapt neantul. Eroii trăiesc într-o lume populată de fantome şi de strigoi, nu de fiinţe vii; lui Mihnea, nici prezentul, nici viitorul nu îi trezeşte interesul, spiritul lui se reîntoarce mereu în trecut, obsedat de imaginea nematerialâ a unei moarte. Imaginea ei îi apare uneori cu o claritate tulburătoare: ***„în*** *seara aceea chiar, intrînd In culă, unde pogora noaptea, i se năzări că mişcă perdelele din fund şi că o vede trecînd bălaie, în veşminte negre, prin umbră". (Opere,* 1936, p. 241.) Doliul vestimentar al lui Mihnea semnifică nu numai moartea fizică a Domniţei Mara, moarte pe care el o regreta şi în ideea căreia adoptase veşmântul cernit; ci propria lui moarte, o moarte spirituală de data aceasta. încă o dată subliniem vocaţia excepţională a scriitorului de a construi o ambianţă în perfectă armonie cu o stare de sentiment, puterea de a conferi o valoare estetică obiectelor şi decorului. Realitatea vulgară este transfigurată astfel în poezie sublimă, între materie şi suflet se stabileşte o comunicaţie organică.
Aceeaşi sete de poezie în îmbrăcăminte şi în gâteală o arată şi Domniţa Smaranda, din evocarea pe care i-o face Mihnea; de o frumuseţe sălbatică, dom-

niţa îşi alesese o floare, al cărei miros căuta să îl afle în toate lucrurile cu care venea în atingere. Pentru gustul ei, se secerau *„nămeţi"* de garoafe albe, esenţa lor era apoi recoltată între *„pereţi de cleştar",* pentru a îmbălsăma trupul ei şi lucrurile din jur. Nu sînt aceştia oare nişte *dandy,* plasaţi de scriitor —■ cu nepăsare poetică — într-un trecut anacronic?
Variante de dandj/-artişti vom întîlni şi în *Craii de Curtea-Veche.* Pantazi îi povesteşte prietenului său — povestitorul — istoria unei copilării fericite; în faţa ochilor lui visători rămîne pentru un timp imaginea fermecătoare a tuşei Smaranda (numele îl obsedează pe scriitor). Prezenţă obişnuită, comună, ea se remarcă totuşi printr-o ciudăţenie: toată viaţa nu a îmbrăcat altă culoare decît verdele şi n-a purtat altă piatră preţioasă decât smaraldul. Aflăm apoi că mama ei, căimăcăneasa Păuna, alesese fiecăreia dintre cele trei fete ale sale cîte o piatră preţioasă care să le fie naşă, şi le legase cu jurămînt ca toată viaţa să nu poarte şi să nu se îmbrace decît în culoarea acelei pietre. Ca şi în *Negru şi aur,* eroii tind să-şi definească individualitatea nu printr-o trăsătură psihologică specială, nu printr-o particularitate a caracterului lor, ci printr-o preferinţă estetică. Legea supremă după care se conduc ei în viaţă este o lege a artei, şi anume legea armoniei; natura singură nu ar da niciodată naştere la asemenea efecte de

armonie, cum sînt acelea pe care le obţin eroii lui Mateiu Caragiale. :._;■;,
în afara tipului pur de *dandy-artist,* în opera lui Mateiu Caragiale descoperim şi un alt tip, ceva mai complex. Iată-1 pe visătorul Pantazi, a cărui adevărată identitate nu ni se dezvăluie pînă la sfârşit. Pierdut cu ochii în depărtare, avînd pe chip o expresie dulce, purtînd o ţăcălie moale ca mătasea porumbului, el se îmbracă într-un costum de aceeaşi culoare caldă şi molatecă, în armonie cu mişcările şi graiul său. La fel ca şi Domniţa Mara, fire efeminată el împingea iubirea de flori pînă la patimă, făcând o adevărată risipă, în camera pe care o închiriase, de trandafiri şi chiparoase.
Dar Pantazi aduce în plus şi o aleasă cultură a spiritului, cunoştinţe variate culese din cărţi şi din călătoriile pe care apucase să le facă de la un capăt la altul al lumii.
De un cu totul alt tip de eleganţă s-ar părea, la prima vedere, că este sumbrul Paşadia, personaj demonic, un răzvrătit. Lui îi va conveni mai mult ţinuta sobră, *„ţeapănă şi gravă".* Naratorul şi-1 închipuie cu uşurinţă prezidînd o înaltă adunare sau chiar o academie; distanţa şi răceala îl apropie mai mult de Brummel.
Dar, în acelaşi timp, există ceva care îl îndepărtează de *dandy-ul* englez şi care îl apropie de Pantazi; Paşadia rămîne un artist, dar nu prin înfăţişare,

ci prin preocupările sale spirituale. Ziua şi-o petrecea în bibliotecă, studiind în adîncime

tainele istoriei; conversaţia sa este presărată cu observaţii de ordin ştiinţific, cu informaţii erudite. Alături de dandy-ul-artist, Mateiu Caragiale ne dă prin urmare şi un personaj ce se lasă purtat de gustul său personal pe cărările ştiinţei. Oare nu şi scriitorul însuşi s-a lăsat purtat de pasiunea sa pentru trecut către investigaţii heraldice dintre cele mai îndrăzneţe? Personajul lui Mateiu Caragiale se construieşte în fond pe două coordonate: alături de dandy-ul-artist vom identifica şi un dan-dy-diletant.
Aceste trăsături le întruneşte într-o măsură excesivă şi Sir Aubrey de Vere, eroul din *Remember.* Trăsătura artistică ajunge la acesta la expresia ei ultimă: machiajul. îmbrăcat cu o fantezie reţinută în rest, Sir Aubrey de Vere se sulemeneşte în mod obişnuit cu pudră albastră, culoarea ce se armoniza cel mai bine cu rasa sa (era englez), cu sîngele aristocratic foarte pur ce îi curgea în vine, în sfîrşit, cu întreaga lui fizionomie morală. în ultima împrejurare în care îl mai întâlneşte, naratorul are în faţă o apariţie aproape din altă lume; Sir Aubrey de Vere îşi poleise părul cu pulbere de aur. în lumina palidă de lună, el ia înfăţişarea mai degrabă a unui serafim, a unei fiinţe nepământene.
Dar, alături de efortul de a aplica unei realităţi materiale normele vieţii poetice, ale visului, Sir

Aubrey de Vere acuză şi o preocupare susţinută — dar cu caracter diletantistic — pentru ştiinţă. Eroul călătorise foarte mult şi citise enorm, *„prea multe pentru anii lui".* Insă şi în domeniul diletantismului, eroul depăşeşte limitele la care se opriseră ceilalţi; sîntem informaţi că Sir Aubrey se îndeletnicea pînă şi cu cercetări oculte. Prin contururile sale exagerate, personajul acesta se apropie cel mai mult de opera unor scriitori decadenţi (în special de cea a lui Barbey d'Aurevilly). Atmosfera lucrării este destul de ambiguă, fiind evitată orice demarcaţie precisă între starea de vis şi realitate — fapt ce a stat în intenţia scriitorului, după cum singur ne-o mărturiseşte, încă de la primele fraze ale nuvelei. în rest, Mateiu Caragiale se menţine în cadrele literaturii estetizante, prin opoziţia puternică pe care o schiţează între cei doi termeni deveniţi pentru el antagonici: natură şi artă.
2. Alături de calitatea de a fi *dandy,* personajul lui Mateiu Caragiale se mai distinge şi printr-o altă trăsătură, poate la **fel** de importantă ca şi prima — şi nu lipsită de afinitate cu aceasta — şi anume, el este un *melancolic.*
Nostalgia şi visarea la eroii săi se leagă în primul rînd de o întîmplare din trecutul personajului, în-tîmplare învăluită de regulă într-o taină, într-un mister care se conservă uneori pînă la sfîrşit. Pen-
tru a studia mecanismul melancoliei, ne vom referi totuşi la una dintre împrejurările care constituie o abatere de la această *„estetică a tainei".* în capitolul al treilea, *Spovedanii,* al romanului *Craii de Curtea-Veche,* aflăm astfel că sufletul lui Pantazi era bîn-tuit în permanenţă de fantomele dragi ale mamei (o femeie frumoasă, cu un păr bogat şi de culoarea mierei arse, cu ochi albaştri, străjuiţi de sprîncene negre), ale tatălui (văr primar cu soţia sa, delicat şi conducînd cu tact o căsnicie plină de candoare), ale mamei Sia, ale tuşei Smaranda etc. Nota frapantă a relatării lui Pantazi o constituie specificarea lui că amintirea acelor fiinţe iubite, de care îl despărţeau acum în mod irevocabil hotarele morţii, nu concură totuşi la crearea unei stări de spirit nocive, ci — dimpotrivă — revarsă asupra sufletului său un balsam încîntător; *„pînă la moarte voi rămîne acelaşi: un visător nepocăit, pururi atras de ce e îndepărtat şi tainic". (Opere,* p. 117.)
Dar mai există şi un alt motiv, mult mai concret, pentru melancolia eroului: imaginea Wandei, fata cu care intenţionase să se căsătorească, dar care i se arătase necredincioasă. Şi de data aceasta avem prilejul să observăm că amintirea a încetat de mult să mai fie dureroasă pentru erou; Pantazi se complace de fapt într-o astfel de atmosferă morală şi nu ar dori ca ea să fie curmată, chiar şi de un eveniment fericit. *„Nu pe Wanda însăşi o mai iubesc, nu făp-*

tura ei care, dacă mai e pe lume, e schimbată, ofilită, îmbătrînită, ci amintirea, nespus de

duioasă şi de dulce". (Ibid., p. 129.)

Anumite incidente biografice — incidente de o factură oarecum specială — pot aşadar să explice în mare măsură fizionomia morală a personajului; bineînţeles, dacă nu s-ar fi bucurat de o copilărie atît de fericită şi de aparte, Pantazi nu ar mai fi fost atît de legat de trecut. După cum, dacă Wanda nu s-ar fi dovedit atît de uşuratică şi nu i-ar fi înşelat cu atîta cruzime sentimentele, gîndurile lui nu s-ar mai fi fixat cu atîta îndărătnicie de acest episod amoros. Dar, în acelaşi timp, ni se pare evident că temperamentul şi înclinaţiile personajului nu tre-buiesc privite ca un produs exclusiv al acestor împrejurări exterioare; melancolia lui Pantazi este, incontestabil, un sentiment mult mai abstract decît ni s-ar părea la prima vedere. Melancolia obişnuită, cea care se întîlneşte la majoritatea oamenilor, înseamnă regretul pentru pierderea unui obiect sau a unui lucru oarecare, sau aspiraţia imposibilă (adică greu de împlinit) după un lucru material. Melancolia lui Pantazi se deosebeşte de melancolia vulgară tocmai prin acel caracter mult mai abstract al ei, uneori atît de abstract încît nici nu poate să fie definită cu precizie, nici chiar de către cel care o trăieşte. Prin melancolie spiritul personajului îşi afirmă unele nevoi extrem de înalte ale lui, nevoi

cu totul diferite de categoria nevoilor noastre cotidiene, imediate. Prin melancolie, personajul se înalţă în sfera idealurilor superioare, el încearcă un sentiment de elevaţie, de transfigurare; de unde şi orgoliul cu care se raportează la mentalitatea pozitivistă, la mentalitatea utilitară. Iată cum se explică şi preferinţa izbitoare a eroilor lui Mateiu Caragiale pentru trecut; trecutul are faţă de prezent avantajul de a fi mult mai îndepărtat, de a se situa într-un punct care rămîne în mod constant la aceeaşi distanţă de noi, cei care îl contemplăm. Apoi, trecutul a atenuat simţitor elementele de materialitate, a devenit mai vag şi mai confuz, mai lipsit de precizie şi permite astfel să ne aplecăm asupra lui cu aspiraţii ceva mai abstracte. Aura trecutului îl fascinează nu numai pe Pantazi, ci şi pe povestitorul din nuvela *Remember;* copacii pe care îi iubeşte într-un fel oarecum păgîn îi sînt şi mai dragi atunci cînd îi poate contempla pe o pînză, în tovărăşia neapărată a unor nobile ruine. Naratorul este atras de personalitatea lui Sir Aubrey de Vere din multe considerente, dar mai cu seamă pentru că trăsăturile lui le evocă pe acelea ale unor lorzi de mult prefăcuţi în pulbere: *„îl găsisem fru-mos pentru că în el vedeam retrăind o icoană din trecut, vedeam scumpul Trecut însuşi". (Ibid.,* p. 52.)

Definirea artei ca putere de a provoca melancolia ideală în cititor o mai dăduse şi Baudelaire: *„Ainsi,*

l ı

le principe de la poesie est strictement et simple-ment l'aspiration humaine vers une beaute supe-rieure" („Astfel, principiul poeziei constă pur şi simplu în aspiraţia umană spre o frumuseţe supe-rioară"). Aceste *„regions surnaturelles de la poesie",* precizează în continuare Baudelaire, sînt marcate de *„gracieuses melancolies"* şi de *„nobles desespoirs".* Sau, în altă parte, unde poetul ilustrează chiar ideea sa despre frumos prin unele imagini: *„Am găsit definiţia frumosului, a Frumosului meu. E ceva arzător şi trist în acelaşi timp... Un cap seducător şi frumos, un cap de femeie vreau să spun, este un cap care te face să visezi — dar într-o manieră confuză — visuri deopotrivă de voluptuoase şi de triste; care comportă o idee de melancolie, de oboseală şi chiar de saţietate . ..".* (Apud. Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme,* p. 102).

O condamnare asemănătoare a mentalităţii realiste, a mentalităţii pozitiviste o vom întîlni şi în nuvela *L'Elu des reves,* publicată de Villiers de Lisle-Adam în volumul *Les Nouveaux Contes Cruels.* Tînărul scriitor Alexis Dufrene invită mai mulţi amici la o agapă, în camera sa pe care o închiriase la un vechi hotel. De alături, dintr-o cameră înve-cinatii, se aud gemetele unui bătrîn agonizant; Dufrene presupune, lăsîndu-şi fantezia să lucreze, că ar fi vorba de un vechi rege al unui regat ignorat din Orient, un nedreptăţit de soartă, silit să trăiască

în exil (un melancolic, dacă vreţi), dar ascunzînd în preajma lui, într-o sacoşă probabil, bogăţii fabu-loase. Prietenii lui Dufrene, artişti şi ei, vor să verifice această ipoteză fantezistă — ispitiţi şi de gîn-

dul comorii — însă Dufrene intervine, prevenindu-i: *„Ah, vous voulez verifier? Vous voulez voiri Vous voulez de la realite? (. . .) Eh, bien, allez. Seulement retenez cela: si vous franchissez ce seuil, vous n'au-rez jamais du talent"* („Aha, aţi vrea să verificaţi? Aţi vrea să vă convingeţi cu ochii voştri? Vă interesează realitatea? (...). Ei bine, atunci duceţi-vă. Dar atunci ţineţi bine minte: dacă treceţi de acest prag, nu veţi avea niciodată talent").
Ce rol joacă însă taina în această estetică a melancoliei? Misterul îl creează nu atît scriitorul, cît înseşi personajele; Sir Aubrey de Vere, dar şi Pan-tazi, refuză în mod deliberat să se dezvăluie, operaţiune la care naratorul rămîne doar complice. *„Ce stăpînire de sine avea, ca să se poată ascunde astfel la vîrsta lui, fără a se trăda?"* — exclamă scriitorul în legătură cu personajul principal din *Remember.* Pantazi încearcă, la rîndul lui, să se strecoare cît mai neobservat prin mulţime, ferindu-se de privirile indiscrete. Taina accentuează la eroii lui Mateiu Ca-ragiale tendinţa de a se rupe de realitatea imediată, de a se cufunda tot mai adînc în ei înşişi, refuzînd să fie întrerupţi, în această pornire, de orice eveniment exterior. Pe de altă parte însă, refuzul de a

se explica, de a-şi exprima frămîntările lăuntrice poate fi pus şi pe seama antipatiei pentru orice formă de discursivitate, prin care inefabilul şi vagul sentimental ar fi constrîns să se precizeze.
Un melancolic oarecum deosebit de ceilalţi ne-a dat scriitorul prin Paşadia; şi acesta a năzuit cîndva spre un ideal la care — decepţionat de mizeria existenţei — a renunţat, lăsîndu-se cotropit de o tristeţe fără leac. Idealul lui Paşadia nu ţinea de patria himerică a Frumosului, ci de acţiunea practică; el visase *„putere, parale, distracţii".* Dar, deşi existenţa lui se scurge acum *„fără nădejde şi fără ţel",* Paşadia nu poate fi totuşi asimilat în categoria spiritelor mărginite, limitate la orizontul lor strimt; el îşi păstrează, dimpotrivă, întreaga lui măreţie sau — mai bine zis — de-abia acum îşi dobîndeşte adevărata măreţie, o idealitate mai înaltă.
Antipodul melancolicului trebuie să fie considerat Pirgu, cel lipsit cu desăvîrşire 'de un *„ideal înalt".* Dacă literatura pe care ar scrie-o, să zicem, Pantazi nu s-ar plasa pe o altă orbită decît cea pe care s-a înscris opera lui Mateiu Caragiale însuşi, literatura unui Pirgu ar fi o literatură realistă, o literatură de observaţie, un studiu de moravuri ancorat în lumea dandanalelor de mahala. Transpare din această observaţie nu numai antipatia fiului (a lui Mateiu) pentru subiectele şi maniera în care scria tatăl (Ion

Luca), ci o antipatie cu un caracter ceva mai general, pentru întreaga literatură de factură realistă.
3. O singură trăsătură vrem să mai adăugăm la portretul pe care am încercat să-1 facem personajului lui Mateiu Caragiale, şi anume *instinctul lui de migraţie.* Dacă melancolia îl cufunda într-o stare de adîncă meditaţie, de contemplaţie — dorul de călătorie, permanentul lui *„hagialîc"* semnifică o căutare
a absolutului în planul senzaţiei. Nevoi ale spiritu-_j
lui, nevoi superioare ale lui, se manifestă deci şi în sfera simţurilor inferioare. Sir Aubrey de Vere a călătorit mult nu pentru că nişte interese de ordin material l-ar fi purtat peste mări şi peste continente, ci pentru a-şi astîmpăra o sete lăuntrică, setea de *„plăceri rare, de senzaţii noi".* Hagialîeul în spaţiu în care Pantazi îşi poartă prietenii are şi el aceeaşi explicaţie: *„Şi purcedeam mereu, în căuta~e de zări mai adinei, de păduri mai bătrîne, de grădizi mai în-florite, de ruine mai măreţe, mulţumire nu mai aflam decît atunci cînd frumuseţea sau ciudăţenia făcea să ne credem pe tărîmul visului". (Opere,* p. 91.) Pentru Pantazi, locurile descrise au constituit cîndva senzaţii directe; pentru ceilalţi, ele nu trăiesc decît în imaginaţie, în închipuire.
Destul de banal ni se pare însă cel de al treilea hagialîc cel puţin pentru Pantazi; viciul, băutura şi crailîcul, escapadele nocturne înseamnă pentru el

doar un narcotic — ne asigură scriitorul —■ un mijloc de a găsi uitare, de a atenua amintirile

dureroase în legătură cu Wanda. Aceasta echivalează cu dorinţa de a se elibera de trecut şi de a se reîntoarce la viaţă, de a începe o existenţă normală. Eroul a încetat oare să mai găsească farmec melancoliei şi aispiraţiei spre idealitaite?
Lucrurile stau puţin altfel în cazul lui Paşadia, care caută anume locurile mai zgomotoase, mulţimea, spre a scăpa, spre a se elibera de singurătate, spre a fugi de fapt şi de firea lui înclinată — prin ereditate — spre păcat şi spre crimă, spre a nu-şi lăsa imaginaţia să lucreze, ştiindu-se dominat de impulsuri asupra cărora nu este stăpîn. Prin unele amănunte, el ne aminteşte de tulburătorul *„om al mulţimilor"* al lui Edgar Poe, personaj ce caută şi el marile aglomeraţii, unde se simte mai în siguranţă. Conştiinţa lui încărcată îl face să se teamă de singurătate; el fuge de fapt de propriul său trecut, îşi doreşte anonimatul.
în concluzie, opera lui Mateiu Caragiale porneşte de la o atitudine generală estetizantă; unele excese manifestate în această direcţie îl înrudesc uimitor cu maniera decadentismului. Cel mai potrivit atribut pentru creaţia lui rămîne totuşi acela de *„idealistă",* convenind că termenul nu este luat atît în accepţia lui filozofică, cît în cea morală.

LIVIU REBREANU

SOLUŢIA IUBIRII UNIVERSALE

G. Călinescu, oprindu-se asupra romanului *Pădurea spînzuraţilor,* descoperea aici *„analiza crizei unui suflet mediocru în luptă cu o dramă peste puterile sale".* Iar această luptă s-ar rezuma la oscilaţia ne-hotărîtă între două atitudini: aceea de *„soldat credincios ţării austro-ungare"* şi aceea de *„naţionalist şi bun român".* Criticul atrăgea, apoi, atenţia asupra corespondenţelor dintre Apostol Bologa şi eroul nuvelei *Catastrofa,* concepută înaintea romanului şi su-gerîndu-i de altfel şi subiectul; singura deosebire dintre cele două opere ar fi aceea că, în vreme ce David Pop *„trage pur şi simplu în conaţionalii săi",* Apostol Bologa, fiinţă ceva mai evoluată, *„ar dori să evite cazul supărător". (Istoria literaturii române. Compendiu,* p. 323.)
Alţi comentatori ai romanului au simţit că problematica lui depăşeşte categoric — prin complexitate — substanţa nuvelei. Tudor Vianu de pildă consideră că, dincolo de frămîntările sale morale, perso-najul se impune interesului nostru şi prin manifes-

ţările sale psihice anormale, prin sondajele pe care le face scriitorul în subconştient. Frecvenţa cu care Apostol Bologa îşi aminteşte de privirea tulburătoare a cehului Svoboda, care fusese executat prin-tr-o sentinţă a Curţii Marţiale din care făcuse şi el parte, ar marca o dezechilibrare a funcţiunilor mintale, sau — mai bine spus — o predispoziţie spre stările obsesive.
Mai aproape de adevăr s-au situat — credem noi — acei critici care au căutat să valorifice complexitatea romanului nu în direcţie psihologică (obsesie, manifestări ale subconştientului etc), ci tot în direcţia problematicii morale. Eugen Lovinescu şi — alături de el — Mihail Dragomirescu atrăgeau atenţia asupra *„misticismului"* eroului, precizînd, sumar, că aici ar putea fi vorba de o influenţă a literaturii ruse. O ipoteză mai hotărîtă în această direcţie este afirmată recent —■ dar mai mult în treacăt, ca şi cum ar fi vorba de un aspect de ordin cu totul secundar — de către Al. Piru; D. Sa crede că, spre deosebire de *Ion,* pe care îl consideră un roman tolstoian, *Pădurea spînzuraţilor* se înscrie într-o altă linie, ce porneşte de la Dostoievski. în ceea ce ne priveşte, noi considerăm că *Pădurea spînzuraţilor* este totuşi cel mai tolstoian dintre romanele lui Li-viu Rebreanu. Şi Al. Piru putea ajunge la aceeaşi concluzie, întrucît D. Sa se afla în posesia unei mărturii documentare extrem de concludente, o însem-
nare a scriitorului, într-un caiet de creaţie, o caracterizare generală a lui Apostol Bologa. Liviu Rebreanu indica aici cele trei etape pe care urma să le parcurgă personajul, în evoluţia sa

sufletească: *1. Apostol e cetăţean: „Omul nu e nimic decît în funcţie de stat"; 2. Apostol devine român: „Statul nu cere iubire, ci numai devotament şi disciplină omului, pe cînd neamul presupune o dragoste frăţească"; 3. Apostol devine om: „în sînul neamului, individul îşi regăseşte eul său cel bun, în care sălăşluieşte mila şi dragostea pentru toată omenirea".*
(Al. Piru, *Liviu Rebreanu,* p. 62.)
Al. Piru se serveşte de această însemnare doar pentru a ilustra ideea că procesul de creaţie era, în cazul lui Liviu Rebreanu, urmarea unui plan îndelung meditat. Or, indicaţia care se cuvenea reţinută este de o cu totul altă natură: faţă de război, Apostol Bologa ia trei atitudini succesive, dintre care aceea de bun român nu joacă rolul cel mai însemnat (aşa cum au considerat numeroşi exegeţi), ci reprezintă doar un stadiu intermediar, o soluţie momentană. Drama morală a personajului nu va fi soluţionată în acest punct; ea va fi alimentată în continuare prin noi contradicţii, prin noi motive de nemulţumire, pînă la relevarea unor soluţii superioare, ce se înscriu într-un plan şi mai general al existenţei. Astfel privită problema, frămîntările sufleteşti ale eroului depăşesc semnifi-

caţiile impasului unei *naţiuni* (cum era cea română) asuprită de o administraţie străină, obligată de statul austro-ungar să ridice armele împotriva oamenilor de acelaşi sânge şi de aceeaşi limbă — pentru a îmbrăca semnificaţiile impasului unei *generaţii* care îşi pierduse credinţa şi care se zbătea pentru a descoperi totuşi un sens vieţii. Ideea vieţii, a scopului pentru care trăieşte, a raţiunii care să **justifice** zbaterea şi lupta sa pe acest pămînt provoacă în sufletul eroului o permanentă îndoială şi şovăire, pînă în clipa în care răspunsul suprem avea să fie găsit. Această frămîntare fără răgaz a fost materializată în roman prin atracţia somnambulică a eroului spre lumină. Asistînd la execuţia lui Svoboda, Apostol Bologa nu-şi poate dezlipi ochii de pe faţa osînditu-lui, de la privirea lui mîndră, în care ardea parcă flacăra unei izbînzi, a unei mîntuiri. Privirea lui Svoboda îl va urmări apoi ca o obsesie.
Aceeaşi flacără — îi mărturiseşte Klapka — lumina şi în ochii camarazilor cehi, cu care încercase să dezerteze, dar pe care îi trădase în ultimul moment, dintr-un acces de laşitate. Privirea extatică izvorăşte şi din ochii ţăranilor din Lunca, spînzuraţi de crengile unei păduri, suspectaţi fiind de acţiune de spionaj. In această lumină ce izvorăşte din privirile tuturor, Bologa citeşte răspunsul la întrebările care îl torturau şi pe el, un liman de linişte, mîn-tuirea.

Nu întîmplător, prin urmare, eroul — ajuns şi el în aceeaşi situaţie, cu ştreangul în jurul gîtului, — va primi moartea cu aceeaşi paradoxală bucurie, cu o linişte plină de încredere; pentru el, problema vieţii şi a morţii primise un răspuns, conştiinţa lui se eliberase de îndoială. Foarte subtilă din punct de vedere artistic ni s-a părut şi confruntarea cu reflectorul ruşilor, cu care bateria austro-ungară ducea o luptă înverşunată, de mult timp. încăpăţînarea luminii de a rezista la tirul obuzelor îl determină pe Bologa să presimtă aici un izvor asemănător cu cel al credinţei, care învinge toate încercările şi sfidează toate întrebările. De aceea, în adăpost, cu cîteva clipe înainte de a ordona bateriei să deschidă focul, el îngînă, inconştient, în-tinzînd braţele înainte, spre raza ce tocmai îl prinsese în focarul ei: *„Lumină! . . . Lumină!".*
Prin nevoia de a descoperi un sens existenţei, prin căutarea înfrigurată a unei credinţe salvatoare, Li-viu Rebreanu a împrumutat personajului său experienţa tipică a eroilor lui Lev Tolstoi (Levin, Pierre Bezuhov, Andrei Bolkonski). Constatarea ni se impune cu atît mai mult (Al. Piru descoperă aici amprenta spirituală a lui Dostoievski), cu **cît** soluţia finală este şi ea identică: iubirea universală, dragostea pentru întreaga omenire. Şi există atîtea detalii care corespund, de la un scriitor la celălalt, încît sîn-tem îndreptăţiţi să presupunem că Liviu Rebreanu

avea nu numai lectura romanelor *Război şi pace* şi *Anna Karenina* (se ştie că pe primul a încercat chiar să-1 traducă), ci şi a cărţilor de doctrină ale lui Tols-toi (existente şi în traducere franceză şi în traducere românească; Rebreanu nu învăţase limba rusă). Mă refer la

răsunătoarele profesiuni de credinţă ale rebelului de la Iasnaia Poliana, intitulate *Confesiunile mele* şi *In ce constă credinţa mea.* în cele ce urmează, vom descrie structura concretă a celor trei etape pe care le parcurge Apostol Bologa, urmărind — paralel — şi felul cum aceste etape apar în biografia spirituală a lui Tolstoi.

Apostol Bologa — copil fiind — a fost crescut de o mamă bigotă, oare i-a insuflat o stare de spirit mistică, pregătindu-i sufletul pentru iubirea infinită a unui Dumnezeu nelămurit. La o vîrstă crudă — la şase ani — Apostol, în timp ce rostea o rugăciune, are impresia că 1-a văzut pe Dumnezeu. Din întreaga imagine ce i s-a arătat, nu reţinuse însă decît o privire nemăsurat de blinda şi de dulce, care i se insinuează în toate ascunzişurile sufletului. Prima formă a credinţei, născută din reprezentări puerile asupra vieţii, se identifică prin urmare şi ea cu iubirea (bineînţeles o iubire mai mult paternă, ocrotitoare). Revelaţia divinităţii îl umple de o fericire copleşitoare, de un sentiment de mare împlinire: *„sufletul îi era atît de plin de fericire, că ar fi fost bucuros să moară atunci acolo, privind minunea dumne-*

zeească...". (Pădurea spînzuraţîlor, 1956, p. 45.) Eroul posedă de la început deci rezolvarea, dar sufletul lui nu era încă suficient de matur pentru a păstra această cucerire preţioasă; de altfel, el o va pierde la cea dintîi încercare mai grea la care îl va supune viaţa.

Lev Tolstoi mărturiseşte de asemenea că, înainte de faza nihilistă a lui (nihilism — în înţelesul de lipsă totală de credinţă), avusese o primă experienţă mistică în copilărie, cînd — studiind învăţătura creşti- j nă — se simţise atras în special de acea latură a ei în care se propovăduieşte iubirea pentru semeni şi în care se cere răsplătirea cu bine a răului suferit din partea cuiva. în sufletul unui copil, aceste no-ᵥiuni se legau, fără îndoială, de fapte minore, ne-reprezentative cu adevărat pentru problema vieţii. Pe măsură ce experienţa copilului se va îmbogăţi, vor apărea şi încercările grele şi mult imai semnificative, oare vor genera marile îndoieli.

O astfel de încercare înseamnă pentru Apostol Bologa moartea tatălui său. Nu îl preocupă atît misterul fizic al morţii, cit chestiunea dreptăţii; Iosif Bologa îşi închinase fiecare clipă a vieţii sale unui ideal înalt, pe care îl urmărise cu o consecvenţă ireproşabilă — şi iată că, dintr-o dată, el nu mai este. Mintea copilului este şocată de contrastul dintre strădania noastră — de ordin subiectiv — de a imprima vieţii un anumit rost, pe de o parte, şi absenţa obiec-

L

tivă a vreunui sens pe care să-1 deţină existenţa, pe de altă parte. *„De ce?* — se întreabă Apostol Bologa. Şi *„în clipa cînd a rostit întrebarea, a simţit cum i se dărîmă în suflet, cu zgomot îngrozitor, o clădire veche cu temelii ca rădăcinile stejarului", (Ibid.,* p. 48.) în aceeaşi clipă, eroul face remarca îngrijorată că *„l-am pierdut pe Dumnezeu";* are impresia că se rostogoleşte într-o prăpastie îngrozitoare, într-un abis şi că *„nu se poate opri, nu se poate agăţa de nimic".* Sufletul lui Apostol se zbuciumă, *„Zdrenţuit de îndoieli"* şi *„sigur că şi-a pierdut rostul în lume". (Ibid.)*

Filozofic, poziţia lui coincide cu deruta tuturor filozofilor pesimişti (Solomon, Budha, Schopenhauer) care s-au izbit de imaginea descurajantă a neantului. Dar şi literatura mai nouă s-a oprit asupra acţiunii de egalizare pe care o exercită moartea asupra faptelor noastre: *„Ce îmi păsa mie de moartea celorlalţi, de dragostea unei mame, ce îmi păsa de Dumnezeu, de vieţile pe care poţi să ţi le alegi, de destinul pe care să îl preferi, din moment ce un singur destin avea să mă aleagă pe mine?".* (Albert Camus, *L'Etranger,* p. 177.)

Tezele filozofiei pesimiste au fost îmbrăţişate în perioada cea mai critică a nihilismului său şi de Lev Tolstoi, după cum reiese şi din capitolul VI al *Confesiunilor.* Va veni însă o vreme cînd viaţa şi moartea vor înceta să mai apară atît de incompati-
bile una cu cealaltă; dar acesta va fi momentul final al unei experienţe morale. Pînă atunci, vor fi

bătătorite alte drumuri în căutarea adevărului, şi nu drumurile drepte.
Hotărât să urmeze filozofia în facultate, Apostol Bologa se lasă în voia unei pasiuni fără limită pentru cunoaştere. îndoielile esenţiale, cele cu privire la problema vieţii, sînt lăsate deocamdată în suspensie. Se recurge acum la metode de investigaţie de origine pozitivistă, adică se încearcă a se găsi adevărul *„în afară de sufletul omului",* pe calea acumulării progresive de cunoştinţe şi a interdicţiei de a examina marile mistere.
Lev Tolstoi căuta şi el să lupte împotriva neantului adresîndu-se ştiinţelor experimentale, dar şi celor speculative. în urma unor încercări îndelungate însă, recunoaşte că şi unele şi celelalte nu dau răs-punsuri satisfăcătoare. Atîta timp cît ştiinţele experimentale răspund adevăratei lor meniri, ele ocolesc problema vieţii. Cînd încearcă totuşi — printr-o încălcare de domeniu — să o abordeze şi pe aceasta, devin *„mai vagi şi mai puţin atrăgătoare".* Totuşi, activitatea în domeniul ştiinţelor experimentale poate oferi unele sugestii demne de tot interesul, cum sînt acelea ce decurg din concepţia dezvoltării. Astfel, în virtutea organicismului lui A. Comte (V. Harea presupune această referinţă; noi am înclina mai mult spre H. Spencer), totul se dezvoltă, se perfecţionează,
se complică. *„Tu, tu eşti o parte a întregului. înţe-legînd întregul pe cit posibil, şi legea dezvoltării, tu vei înţelege şi locul tău în acest întreg, şi atunci te vei înţelege pe tine însuţi". (Confesiunile mele, p. 38* din trad. rom.). Iată totuşi un răspuns, de bine de rău, şi la problema vieţii.
Interesant că Apostol Bologa, la rîndul său, descoperă aceeaşi formulă: *„Singularizat, omul se pierde, pe cînd într-o colectivitate orice sforţare îşi găseşte locul ei şi toate împreună contribuie la înălţarea fiecărui individ". (Ibid.,* p, 51.) Recunoaştem aici etapa iniţială despre care vorbea Liviu Rebreanu, referindu-se la evoluţia personajului principal, etapa cristalizată în deviza *„Apostol e cetăţean".* Sensul vieţii individuale este descoperit numai în supunerea la un fenomen colectiv, statul.
Trecerea de la prima etapă la cea de a doua nu se săvîrşeşte brusc, ci prin eroziuni lente. Astfel, întors la Parva (viaţa în mijlocul naturii — ca element necesar al fericirii, teză enunţată de Tolstoi în *Religia mea),* Apostol Bologa observă că *„statul, aici, era privit ca un vrăjmaş". (Ibid.,* p. 52.) Dacă în prima sa adeziune la principiul subordonării faţă de o forţă superioară, statul, eroul se bizuia pe o convingere sinceră a sa, acum — strecurîndu-se şi îndoiala — se vede obligat să invoce ideea de datorie. *„Eu nu afirm că statul nostru e bun. .. Dar cîtă vreme există, trebuie să ne facem datoria.. .".* Altminteri,

societatea va fi ameninţată de primejdia *„anarhiei". (Ibid.,* p. 52.) Poziţia lui a devenit mai slabă deja decît în primul caz, cînd credinţa îi izvora *„din inimă";* în viitor, acţiunile lui vor urmări tocmai să lichideze acest neajuns. Pentru moment convingerile lui au ajuns să se confunde cu cele ale mediocrului notar Pălăgieşu.
Lev Tolstoi, după ce a întreprins o critică a ştiinţelor experimentale, a realizat-o şi pe aceea a „datoriei *faţă de stat".* A trăi conform legilor existente şi conform supunerii la tot ceea ce face puternică majoritatea înseamnă a trăi o *„viaţă animală".* Omul se defineşte prin raţiune, prin supunere numai la ceea ce el *„socoteşte în fundul sufletului lui ca un adevăr neîndoios".* (Pentru întreaga argumentaţie, v. cap. XI din *în ce constă credinţa mea.)*
Dar primul pas hotărit pe care îl face Apostol Bologa de la prima etapă la cea de a doua se leagă de episodul execuţiei lui Svoboda. Ofiţerul ceh săvîrşeşte o trădare faţă de stat, încercând să dezerteze. Bologa îl judecă — alături de alţii — în Curtea Marţială, şi îl condamnă, cu cugetul împăcat. Este mulţumit de gestul său — stare sufletească trăită într-un fel excesiv de acest personaj, care săvîrşea atît de rar ceva care să se afle în acord deplin cu năzuinţa lui spre adevăr şi dreptate. După execuţie însă, Bologa se lasă cuprins de îndoială, îndoială >pe care i-o alimentează şi discuţiile cu camarazii, la

popotă. Svoboda a fost vinovat, cu certitudine, hotă-rîrea Curţii Marţiale nu a fost abuzivă. Dar — îl descumpăneşte Gross — omul se află mai presus de legi, *„nici o datorie din lume nu-mi poate impune să ucid un camarad".* (Ibid., p. 62.)

Se înfruntă de fapt două morale care l-au preocupat îndeaproape şi pe Tolstoi. Noutatea pe care a adus-o învăţătura lui Cristos, afirmă el în *Religia mea,* constă în opoziţia faţă de legea lui Moise. Aceasta din urmă se întemeia pe principiul *„ochi pentru ochi, dinte pentru dinte".* Din ea au izvorît acele instituţii omeneşti care sînt tribunalele. In ele, oamenii erau chemaţi pentru a fi pedepsiţi, în funcţie de vina ce li se găsea. *„Legea divină"* însă, legea propovăduită de Cristos, se întemeia pe iubire şi pe iertare, pe milă şi pe bunătate. De aceea, *„omul care judecă* (adică judecătorul) *nu poate fi îndreptăţit pentru ceea ce face".* în consecinţă, povaţa cea mai importantă a învăţăturii creştine suna astfel: *„nu condamnaţi în judecată la pedepse".*
Soluţia iubirii este întrevăzută — fără a fi totuşi realizată sufleteşte — de Apostol Bologa în ochii lui Svoboda, care *„cu privirea lucitoare, cu faţa albă şi luminată, părea că vrea să vestească oamenilor o izbîndă mare".* (Ibid., p. 34.) Urmează apoi sugestia venită prin vorbele şi privirea lui Cervenoo: *„Suferinţă ne trebuie, multă, imensă ... Numai în suferinţă creşte şi rodeşte iubirea cea mare, cea adevă-*

rată şi cea biruitoare . . .". (Ibid., p. 67.) Cu adevărat începe Bologa să cedeze iubirii, în împrejurarea în oare Klapka i se destăinuie, îi mărturiseşte ruşinea care îl apăsa, taina pe care voia s-o ascundă de oricine altcineva. Pe buze i se ridicau cuvinte bune, calde, însă noutatea sentimentului îl mai speria, ca o primejdie. *„în ureche îi răsunau cuvintele bune, tulburătoare, care totuşi îl înspăimîntau ca şi cînd l-ar fi tirît spre o primejdie". (Ibid.,* p. 72.) Saltul decisiv îl face într-o seară, cînd îl ascultă pe Petre, ordonanţa sa, şi i se pare că *„într-însul s-a întruchipat toată Parva, toţi cei care vorbesc româneşte". (Ibid.,* p. 83.) Şi atunci brusc, ca într-o iluminare, află *„mântuirea",* află soluţia ce urma să dea din nou sens vieţii lui. Neştiind ce face, murmură *„cu glas de fericire: Petre, Petre, fratele meu... nădejdea mea".* Transformarea s-a petrecut sub ochii noştri; din bun cetăţean, eroul a devenit bun român. Ceea oe nu-i dădea conştiinţa datoriei faţă de stat, îi va da iubirea frăţească faţă de neam. *„Şi se bucura simţind că primenirea lui sufletească, oricum o răsucea, îi încălzea inima, pe cînd vechea „concepţie", pentru care douăzeci şi şapte de luni şi-a primejduit viaţa, a fost veşnic severă ca o mamă vitreyă". (Ibid.)*
Prilejul de a-şi pune la încercare noua sa credinţă nu întîrzie să i se arate lui Bologa. Mutat pe frontul românesc, el nu mai are de ales; se decide să

dezerteze. A dezerta i se păruse cîndva un gest de laşitate, un gest condamnabil; acum, dimpotrivă, are argumente cu care să-1 justifice. Într-o discuţie cu Varga, acesta intuieşte intenţiile amicului său şi îi aminteşte un amănunt grav: jurase credinţă, prestase" • jurămînt faţă de armata austro-ungară. Bologa dă o replică surprinzătoare: există o datorie mult mai înaltă, există o credinţă superioară *(„datoria cea ade-_ vărată")* şi numai aceasta îi poate porunci lui ce trebuie să facă. *„Am însă o credinţă vie în suflet.. . asta da! Şi dacă ea îmi va porunci să trec ...* să *... dezertez la inamic, la inamicul vostru, nu voi ezita nici un moment a-mi face datoria cea adevărata. ..". (Ibid.,* p. 133.)
Studiind — cu mijloace filozofice şi istorice — textele evanghelice, îndepărtînd toate adaosurile ulterioare, Tolstoi crede că, între cele cinci porunci transmise de Cristos, face parte şi aceasta: să nu prestezi jurămînt, să nu contractezi vreo datorie faţă de oameni, întrucît astfel ai putea fi constrîns să respecţi nu legea divină (iubirea), ci pe cea umană.
în sfîrşit, să urmărim şi căile prin care evoluţia personajului ajunge în cel de al treilea stadiu al ei — şi ultimul. Împrejurarea care îl pregăteşte pentru marea descoperire este — evident — iubirea pentru Ilona. Ţărancă simplă, fată de gropar, Ilona prilejuieşte sufletului rafinat de civilizaţie al eroului o regăsire a izvoarelor primitive ale vieţii; *„eu*

cred — mărturiseşte Apostol Bologa — *că civilizaţia a falsificat pe om şi l-a înrăit".* Redescoperirea felului natural de a fi îi uşurează eroului căutarea, îi scurtează drumul spre ţinta finală, unde se află iubirea universală. Să ne amintim că Tolstoi, pentru a se apropia de credinţa cea adevărată, a simţit nevoia de a părăsi *„viaţa mondenă, recunoscînd că ea nu este viaţă, ci numai o imitaţie".* Pentru a intui sensul vieţii, urmează să te apropii de viaţa *„adevărată",* al cărei secret îl deţine doar poporul simplu, muncitorul. *(V. Confesiunile mele,* cap. XIII.)

Astfel, într-o zi ploioasă a concediului de la Parva, Apostol Bologa recunoaşte că, în ciuda legăturii sale cu frumoasa Marta, el nu gustase pînă atunci din *„iubirea adevărată, adîncă, mistuitoare",* ci se rezumase — fără să-şi dea prea bine seama — la ură, *„sub diversele ei forme". (Op. cit., p. 201.)* Iubirea exclusivistă, iubirea pentru cei de un neam cu tine înseamnă totuşi un mod de a-ţi limita sentimentele, iar Bologa aspiră „să *îmbrăţişeze lumea întreagă, să plîngă de bucurie şi să împartă lacrimile cu toţi oamenii". (Ibid.,* p. 203.) Cea care îl va ajuta să păşească dincolo de pragul unde se oprise sufletul lui pînă atunci va fi tocmai Ilona. *„Eul cel bun"* al eroului a fost în sfîrşit eliberat de toate învelişurile care îl ţineau prizonier; gestul său de iertare, de umilinţă, prin oare încearcă să se împace cu Pălăgieşu sau cu Marta nu reprezintă, de aceea, un compromis,

ci o împlinire, tot aşa cum simţise şi Andrei Bol-konski atunci cînd ii iertase pe Anatol Kuraghin pentru jignirea adusă, iar pe Nataşa pentru infidelitate. *„Am încercat atunci* — îşi aminteşte Andrei Bolkonski — *simţămîntul acela al iubirii care este însăşi esenţa sufletului şi care renunţă la obiect. Încerc şi acum fericirea dragostei. Să-ţi iubeşti aproapele, să-ţi iubeşti vrăjmaşii; să iubeşti totul, să-l iubeşti pe Dumnezeu în toate manifestările lui". (Război şi pace, 1955,* III, p. 303.) De ce reprezintă iubirea universală un moment de culminaţie pentru personajele lui Lev Tolstoi sau Liviu Rebreanu? Pentru că singură ea le relevează absolutul, nemărginirea; singură ea este capabilă să-i elibereze de sentimentul absurdităţii propriei lor existenţe, senti-. ment pe care am văzut că Apostol Bologa 1-a încercat cu ocazia morţii tatălui său.

Ceea ce face din cazul lui Apostol Bologa o experienţă şi mai tragică decît cea a eroului tolstoian este că dramei de credinţă i se adaugă şi o alta, a libertăţii, teme pe care Tolstoi nu le contopeşte niciodată la un singur personaj, de teama unor efecte melodramatice (teamă nejustificată). Problema libertăţii i se relevă lui Apostol Bologa în felul următor: *„îndată ce intervine realitatea din afară, omul devine o jucărie neputincioasă, fără voinţă adevărată, mergînd încotro îl mînă puteri şi hotărîri străine de fiinţa lui".* în temniţă, gîndurile lui speriate se agaţă
de o idee liniştitoare: numai ceea ce există în sufletul meu contează. Restul — materie indiferentă. „Şi *totuşi restul hotărăşte soarta sufletului meu-. . . Şi restul depinde de alt rest. . . Pretutindeni dependenţa. . .".* (Ibid., p. 311.) Numai spiritul se poate bucura de libertate absolută şi totuşi şi el depinde de cauze exterioare. Iată marea frămîntare la care eroul nu mai are răgazul să găsească un răspuns. Ea pluteşte trist peste finalul romanului, împiedi-cîndu-1 parcă pe Bologa să se desprindă cu totul de viaţă.

Dacă soluţiile furnizate de Lev Tolstoi sau de Liviu Rebreanu nu mai reţin astăzi în mod serios gîn-direa omului modern, în posesia altor date, imaginea eroilor din *Pădurea spînzuraţilor* sau *Război şi pace* ne pătrunde în conştiinţă ca o mărturie a efortului, a strădaniei omenirii de a-şi consacra existenţa unor rosturi cit mai înalte.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

CATURILE CONŞTIINŢEI

într-un articol mai vechi al său, Şerban Cioculescu făcea observaţia, îndreptăţită din multe puncte de vedere, că opera scriitoarei, deşi conţine numeroase implicaţii sociale, nu reprezintă totuşi *„plăsmuirile sale omeneşti ca valori tipice sau caracteristice pentru serii sociale".* Observaţia era ilustrată prin cî-teva exemple foarte bine alese: preocuparea Elenei Drăgănescu de a recupera moşiile de la Prundeni, înstrăinate de tatăl ei, nu trebuie subsumată procesului de *„redresare a prăbuşirilor matrimoniale",* nu trebuie interpretată ca un semn de vitalitate în clasa burgheziei mari, ci ca un *„derivativ arbitrar"* al voinţei personajului.

în plus, scriitoarea nu s-a gîndit să delimiteze cu rigurozitate unele grupuri sociale, *„spre a le da o compunere unitară";* astfel, Lică Petrescu, trubadurul de mahala, se deosebeşte radical de

toţi membrii familiei sale, *„ca o mlădiţă străină de trunchi".* Spiritul de sistem lasă pretutindeni locul preocupării pentru adevărul sufletesc. Prin această particulari-
85
tate a sa, romanul Hortensiei Papadat-Bengescu se desprinde de spiritul obişnuit al literaturii române, care a pus dintotdeauna în centru atenţiei sale problemele sociale şi care s-a exprimat cu intensitatea cea mai mare, în secolul nostru, prin Liviu Rebreanu. Acestui deficit îi corespunde însă un excedent considerabil în altă direcţie, în studiul personalităţii, al naturii umane. Pe un teren aproape necunoscut, scriitoarea trasează drumuri sigure, fructifică intuiţii de o mare adîncime, aliniindu^se cu dezinvoltură nivelului celui mai avansat la care ajunsese romanul european în acel moment, prin Marcel Proust în special. Nu sînt prea frecvente astfel de progrese rapide în literatura română, obişnuită cu ritmul lent, cu un îndelung exerciţiu de acomodare. Este meritul lui Şerban Cioculescu de a fi întîrziat pentru prima dată asupra acestui aspect al operei marei noastre romanciere (v. articolul *Romanul d-nei Hortensia Papadat-Bengescu,* în *R.F.R.,* V, 1938, nr. 11, p. 409—428); noi vom merge pe linia deschisă de D.Sa şi vom încerca, în cele ce urmează, să identificăm principalele puncte ale programului estetic al scriitoarei.
1. Pentru scopul pe care şi 1-a propus, scriitoarea foloseşte procedee variate, pe care le adoptă fie din instinct, fie urmînd unele modele literare. Un astfel de procedeu îl constituie experimentarea, termen căruia se cuvine să-i redăm semnificaţia lui iniţială.
86
El apare în discuţiile estetice, după cum se ştie, o dată cu scriitorii naturalişti şi reflectă interesul acestora pentru metodele cele mai noi ale cercetării ştiinţifice. Experimentul se opunea unui procedeu de cer-H cetare cu multe imperfecţiuni: observaţia. Cînd interpretăm propriile noastre acte, avem la îndemînă ~ un sistem foarte sigur de referinţă — percepţia concretă a unor gînduri şi sentimente. Dar, dacă dorim să explicăm actele altcuiva, procesul observaţiei se arată neputincios; înregistrăm gesturi şi manifestări pur exterioare, fără a avea o cunoştinţă sigură şi asupra mobilurilor interioare. Pe acestea le putem doar presupune; scrupulul ştiinţific ne obligă să verificăm ipoteza. Din acest punct, rolul esenţial revine experimentului; creăm personajului condiţii cu totul noi de manifestare şi studiem, de fiecare dată, reacţiile sale. Concluziile la care vom ajunge, în final, primesc astfel caracterul unei certitudini ştiinţifice. „Se dă *numele de observator"* — stabileşte Emile Zola, pe urmele lui Claude Bernard — *„aceluia care aplică procedee de investigaţie simple sau complexe în studiul fenomenelor, fără a le face să varieze .. .; se dă numele de experimentator aceluia care foloseşte procedee de investigaţie simple sau complexe pentru a face să varieze sau să se modifice fenomenele naturale, pentru a le face să apară în împrejurări şi condiţii în care natura nu ni le pre-*
87
zenta". (Emile Zola, *Le roman experimental,* p. 5, ed. 1880.)
Revoluţia pe care o produce teoria experimentală pe plan estetic constă deci mai cu seamă în tendinţa de a urmări personajul nu atît în împrejurările tipice ale existenţei sale, cît în situaţii nemaiîntâlnite. Asemenea situaţii abundă în romanul Hortensiei Pa-padat-Bengescu; pe o situaţie experimentală se bazează în întregime subiectul romanului *Fecioarele despletite.* Căsnicia dintre Lenora şi Doru Hallipa se întemeia pe un spirit riguros de ordine, de rînduială, calm şi exactitate perfectă a traiului. Scriitoarea vorbeşte în mod repetat despre *„ordonanţarea perfectă a gospodăriei Hallipa"* (p. 17, din ediţia 1926). Fiecare lucru se găsea la locul său şi totul se desfăşura după un ritual stabilit dinainte; nimeni nu avea îndrăzneala să aducă vreo inovare obiceiurilor. Evenimentele gravitau, astfel, în jurul pasiunii conjugale a Lenorei, pasiune la care Doru Hallipa răspundea cu un elan şi cu o dăruire cel puţin egală. Veneau apoi copiii, adică Elena; dragostea acesteia faţă de tatăl ei, deşi reală, nu aspira să depăşească un plan secund al existenţei şi nu ameninţa în nici într-un fel locul pe care îl ocupa ■deocamdată mama ei. Pe ultima treaptă a ierarhiei se afla gospodăria, condusă cu preciziune

matematică, de la faimoasa alee pe care înaintau trăsurile vizitatorilor, oprindu-se apoi în dreptul splendidei scări
de la intrare — pînă la curtea interioară, unde puteai admira *„vacile în staule model, caii în boxe de lux, păsările în coteţe mai curate ca o colivie şi florile parcă artificiale prin disciplină".*
Scriitoarea se amuză să descopere efectele pe care le-ar produce declanşarea unei drame morale în traiul acesta echilibrat şi lipsit de zbuciumare şi de fenomene de spontaneitate. Elementul de dezordine este Mika-Le, rodul singurului capriciu extraconju-gal al Lenorei, rodul unei slăbiciuni trecătoare pentru zidarul italian ce lucrase într-o vară la conac. Datorită instinctului ei înnăscut de perversiune, Mika-Le va dejuca proiectele maritale ale Elenei, care era logodită cu prinţul Maxenţiu şi care *„ţinea mult la partida asta";* în plus, *„mica lăcustă"* va încălca şi alte teritorii străine, va păşi cu impertinenţă în domeniile rezervate în exclusivitate mamei sale şi va formula faţă de Doru *„reclamaţii de drepturi la dragoste filială".* Ceea ce Lenora nu va putea suporta: *„la gelozia ei sălbatică, la alintarea ei, la ascendentul ei de o viaţă întreagă . .. uzurparea asta! .. .". (Ibid.,* p. 46.) îngrijorarea manifestată de Lenora este cu atît mai acută, cu cît ea ştie totuşi cît de ambiguă e situaţia: *„de gîtul tatălui"* încerca să se agate Mika-Le, dar *„de gîtul tatălui care nu era tatăl".* S-ar cere o neîntîrziată clarificare a lucrurilor din partea Lenorei, şi ea doreşte aceasta cu
*
ardoare, însă asta ar însemna să-şi divulge secretul, ceea ce iarăşi o sperie; eroina se află deci în miezul unor conflicte morale excepţionale. Dar ea nu era pregătită pentru o asemenea dramă; fenomenele sensibilităţii îi rămăseseră complet necunoscute, în căsnicie ea nu adusese decît o mare nevoie de voluptate. Noutatea emoţiilor îi va schimba radical înfăţişarea: *„Figura ei de păpuşă blondă, de păpuşă de Niirem-berg, cu gura roşie şi mică, cu obrajii de porţelan roz, era crispată şi ochii mari albaştri, ochii de sticlă limpede, erau plînşi; ondulările regulate ale părului oxigenat auriu ca o perucă erau deformate ...". (Ibid.,* p. 5.)
Observaţiile prilejuite de Lenora sînt folosite de romancieră în vederea stabilirii unei concluzii generale: *„Simţirile care nu sînt familiare lucrează treptat şi transformă expresia feţei cu încetul, dar irupţiunea lor sapă, taie, preface din-tr-o dată printr-un desen brutal". (Ibid.,* p. 30.) însă nu ideea la care se ajunge importă aici —■ de altfel, ea nu aduce nimic excepţional în planul cunoaşterii, nici o constatare de mare fineţe nu ne întîmpină de nicăieri — ci tabloul concret al procesului.
O altă situaţie experimentală formează subiectul şi în romanul *Drumul ascuns.*
Temperamentul Leno-rei fusese plastic definit încă în *Fecioarele despletite,* ca fiind acela al unei *„mierle amorezate",* cu un singur viers în gîtlej. Singurul mijloc de care dispune eroina în relaţiile sale sociale îl constituie sen-

zualitatea, un fel de obrăznicie, de agresivitate a voluptăţii, un spirit de provocare ce acţionase pînă atunci fără greş.
Ultimul ei soţ însă o surprinde printr-o fire de o altă calitate decît cele cunoscute de ea; temperament cerebral, rece *„ca un bloc de ghiaţă",* doctorul Wal-ter fusese, în plus, lecuit definitiv de nevoia >de voluptate, datorită legăturii sale monstruoase din tinereţe cu Salema Efraim. Cu Lenora se căsătorise tocmai pentru a lichida complexele morale cu care rămăsese, pentru a se purifica de acel sentiment — foarte adînc întipărit — al *„decăderii lui";* însă, *„în chip sincer, Walter nu mai era capabil să simtă farmecul feminin; sănătos, bogat şi liber, femeia era totuşi un sex desfiinţat de o experienţă necruţătoare". (Drumul ascuns,* în voi. *Concert din muzică de Bach,* 1957, p. 226.)
Într-o asemenea împrejurare, Lenora nu-şi descoperă şi alte resurse interioare, nu reuşeşte să-şi varieze mijloacele de seducţiune, rămînînd în fond fără atitudine. Nedumerirea şi neputinţa eroinei se transformă treptat într-o mare spaimă de Walter, într-o servitute iremediabilă.
Destinul nepotrivit care nimiceşte personalitatea Lenorei în două rînduri o urmăreşte cîteodată

şi pe fiica acesteia, pe Coca-Aitmee. De la mama ei, Coca-Aimee moştenise aspectul fizic de păpuşă de porţelan, puritatea liniilor şi *„ochii mari, ca de portrete*
91
litografice, albaştri ca unele faianţe". Grija de a nu deranja armonia feţei prin acţiunea vreunor preocupări intelectuale sau emoţii prea vii, dădea şi moralului aceeaşi notă de mediocritate. Ideile şi noţiunile, Coca-Aimee le primea de-a gata, în vreme ce frivolitatea nu ispitea frumuseţea ei gravă.

Prietenia Cocăi-Aimee cu una din surorile Persu se soldează însă cu mici aventuri excentrice, menite să încordeze nervii şi să ascută sensibilitatea pînă la perversiune. Plimbîndu-se împreună, cele două prietene atrag pe străzi întortocheate vreun domn galant şi se expun cu delectare primejdiilor ce decurgeau de aici, amînînd salvarea pînă exact în ultima clipă. La un moment dat, şoferul Paul le conduce într-un teren viran, de unde sînt readuse numai sub ameninţarea revolverului. De fapt, Cora Persu experimenta efectele produse de *„mingea perversă"* aruncată de la ea *„la acei bărbaţi şi de la ei la Coca-Aimee".* După spaima cu Paul, Coca-Aimee revine însă la o conduită moderată, pentru care avea chemare şi care îi era suficientă.

Nepotrivirea dintre temperament şi situaţie este exploatată şi în cazul doctorului Walter; fire cerebrală, acesta suportă *„anevoie intervenţiile rare ale senzaţiei". (Op. cit.,* p. 263.) Coca-Aimee strică însă echilibrul său sufletesc, aducînd pentru sine şi pentru Lenora mari pretenţii, şi în vederea realizării lor pune la contribuţie un arsenal de procedee, prin care
reuşea cu regularitate să-i surprindă şi să-1 pună în dificultate pe Walter. După astfel de şocuri morale, acesta *„rămînea cu pulsaţia dezordonată",* descumpănit şi confuz. *„Invazia senzaţiei în armătura ideilor era ca o ciocnire, ca un circuit. Aimee reuşise, prin neprevăzutul acelei scene, să-i dea o co-moţie din cele mari". (Ibid.,* p. 263.) Scriitoarea îl supune pe Walter la asemenea încercări, curioasă să afle în ce măsură atitudinea împietrită a personajului se datorează unei admirabile stăpîniri de sine, unei discipline severe a spiritului, unei refulări conştiente a sensibilităţii — şi în ce măsură ea provine dintr-o insuficienţă a temperamentului. în cele din urmă, ea înclină spre cea de a doua variantă, deose-bindu-se în mod fundamental aici de doctorul Walter însuşi care *„era uimit de luxul persoanei lui"* şi oare rămîne cu certitudinea că *„poseda aşadar şi celălalt material, cel din care oamenii slabi fac atîta pricină".* Eroul săvîrşea însă o eroare în raţionamentul său, şi anume *„confunda senzaţia cu simţirea";* oricum, interesul scriitoarei s-a îndreptat şi de această dată spre acele laturi ale personalităţii eroilor săi, despre a căror întindere şi calitate nu-şi putuse forma o idee prin procedeul simplu al observaţiei pentru că viaţa provocase până atunci_ doar manifestări de un cu totul alt ordin. (Op. *cit.,* p. 263—264.) Să consemnăm, în fine, şi faptul că, la fel ca în celelalte cazuri analizate pînă acum,
93

L

situaţia experimentală nu face altceva decît să veridice şi să confirme definiţia iniţială a personajului. Precizăm însă, încă o dată, că scriitoarea îşi oîştigă merite nu din concluziile generale la care ajunge, ci din fineţea şi adevărul notaţiilor psihologice. Ideea generală nu depăşeşte, în majoritatea împrejurărilor, nivelul locurilor comune, în vreme ce desfăşurarea concretă a fenomenului este urmărită în incidentele ei cele mai subtile.

în altă ordine de idei, subliniem că, în *Fecioarele despletite,* scriitoarea folosea experimentul numai în vederea desprinderii unor semnificaţii generale, a unor legi care să privească însăşi natura umană. Ulterior, Hortensia Papadat-Bengescu va acorda în întregime interesul şi atenţia sa fenomenului psihic individual. Să precizăm în încheiere că utilizarea procedeelor experimentale nu justifică încadrarea romancierei în rîndul scriitorilor naturalişti, de care se desparte prin tot restul operei; noi ne rezumăm la constatarea unui spirit general de simpatie

pentru investigaţia ştiinţifică a omului.
2. Lenora, doctorul Walter, Mika-Le, dar şi Lică, Sia etc. sînt personaje concepute după normele unei Lestetici de factură clasică. Conduita lor se conformează, pe undeva, acelui principiu formulat cu atîta claritate de Nicolae Iorga: *„Ai creat un tip, i-ai pus cea dintîi tuşă pe pînză, i-ai dat cea dintîi notă ca-*

racteristică, trebuie să te ţii de aceasta, nu trebuie ca a doua tuşă, ca nota psihologică a doua să nu fie în deplină concordanţă cu cea dintîi. O figură trebuie să fie logică cu sine". (Realul în artă, în *Lupta,* 1890, nr. 1262.)
Hortensia Papadat-Bengescu se eliberează însă în restul operei sale de gustul pentru personajul clasic, a cărui prezenţă devine astfel nesemnificativă. E adevărat că scriitoarea nu merge niciodată pînă la a desfiinţa în mod integral ideea de individualitate; ea crede în existenţa unei substanţe sufleteşti foarte stabilă, de o consistenţă aproape concretă. Senti-mentele şi impresiile, produse ale spiritului, se comportă mai mult în felul unor corpuri solide decît în acela al unor esenţe vaporoase. Mini, de pildă, era convinsă că *„în jurul acelor fibre tentaculare ale nervilor, funcţia lor crea o substanţă, încă impalpabilă, dar care se va dovedi". (Fecioarele despletite,* p. 231.) Fiecare organism suportă un asemenea proces de sedimentare a sensibilităţii, dar rezultatele finale nu sînt niciodată identice: *„acea substanţă emanată de sensibilitate lua forme felurite la feluritele fiinţe". (Ibid.,* p. 232.)
în ciuda acestei definiri a individualităţii, scriitoarea respinge totuşi ideea de organicitate, de unitate lăuntrică desăvârşită. Astfel, trupul sufletesc funcţionează perfect pînă în clipa cînd intervine o *„dez-acordare parţială a sănătăţii lui". (Ibid.,* p. 40.) în

felul acesta, imaginea generală a personajului nu mai este unitară, ea se compune din două zone bine demarcate, fără comunicaţie între ele. Aşa procedează autoarea în cazul Elenei Hallipa, din *Fecioarele despletite.* In punctul iniţial al acţiunii, ea nu este decît o adolescentă, dar personalitatea morală luase deja contururi pronunţate: *„Pentru toată lumea, Elena era un fel de tip-model. Model de răbdare, de cuminţenie, de toate virtuţile mijlocii. ..". (Ibid.,* p. 9.)
Dar iată că sîntem obligaţi să descoperim sunetul şi al unei *„coarde stricate"* în *„instrumentul ei solid"* — pasiunea pentru prinţul Maxenţiu, un *„om fără noimă",* cum îl defineşte Nory, *„un manechin banal",* cu toate semnele exterioare ale degenerării. Caracterul temporar şi nereprezentativ al acestei manifestări a Elenei este ilustrat de desfăşurarea ulterioară a evenimentelor. Mika-Le dejoacă cu o dexteritate infernală proiectele maritale ale Elenei; smulsă dintr-o vrajă bolnăvicioasă, aceasta reintră cu energie pe terenul familiar al „virtuţilor mijlocii". Rupe logodna *„cu o răceală tot atît de încăpăţî-nată cit de neclintită îi fusese dorinţa de a-l lua". (Ibid.,* p. 38.)
Studiul *„dezacordării parţiale a sănătăţii"* se extinde şi asupra lui Mika-Le; la Prundeni, Mini cu-noscuse pe Mika-Le sub forma unei prezenţe apatice, cu un fizic foarte rigid şi cu un moral la fel de lipsit

de mlădiere. în general, îi lăsase impresia unei *„pă-puşe feldhine"* de lemn.
Pribegită la Bucureşti, Mika-Le îşi creează un cerc de cunoscuţi şi de protectori, pe care îi distra uneori dînd reprezentaţii. Petrecerea consta din numere de imitaţie; *„Mika-Le în persoană mă strîmbă pe mine"* — se plînge Nory. Dar nu numai Nory, ci şi sentimentalul Greg se vede maimuţărit cu vervă sub toate anotimpurile fiinţei lui: violent şi umil, ispitit şi pocăit. Ceva mai mult, necredinţa Adolfului — favoritul lui Mika-Le — producea crize îngrozitoare de plîns şi chiar o încercare de sinucidere.
Cele două imagini ale personajului sînt, evident, departe de a coincide; explicaţia acestei deviaţii se-rioase trebuie căutată într-o mică dereglare a mecanismului sufletesc, eventual o întrerupere în func-ţionare, pentru că la Mika-Le toate atitudinile şi iniţiativele erau dictate de instinctul infailibil al avantajului personal. Iar numerele comice pe care ea le dădea intrau în sfera manifestărilor gratuite.
Interesul scriitoarei pentru studiul anomaliilor se explică prin aceeaşi căutare — insistentă în *Fecioa-rele despletite* — a legilor de funcţionare a lumii interioare: *„Trupul sufletesc prezintă, desigur, uneori, unele dezacordări parţiale ale sănătăţii.. .". (Ibid.,* p. 40.)
Astfel de „anomalii" sînt observate şi de Marcel Proust; Doamna Verdurin arată multă cruzime în

relaţiile ei cu membrii *„clanului",* adică ai salonului monden pe care ea îl patrona. Cînd cineva dădea dovadă de infidelitate faţă de patroană, cînd cineva îndrăznea să frecventeze şi alte saloane sau să susţină cu voce tare că în unele cercuri aristocratice (în salonul doamnei de Guermantes, de pildă) cei prezenţi se distrează admirabil — era îndepărtat cu metodele cele mai inumane. Aşa reuşeşte Doamna Verdurin să separe pe Swann (antipatizat pentru ironiile sale) de Odette de Crecy (fidelă a grupului) şi pe Charlus (formidabil prin orgoliul său aristocratic) de Morel. Ceea ce nu dovedeşte că personajul nu ar fi capabil şi de acte de umanitate, de acte filantropice chiar, săvîrşite în condiţiile unei discreţii absolute (eleganţa gestului surprinde mai mult). La fel de contradictoriu ne apare şi Robert de Saint-Loup şi alţii încă. în aceste cazuri nu se poate vorbi de o evoluţie sufletească, de o prefacere morală prin scurgerea timpului, ci de date lăuntrice care coexistă. Tot în *Fecioarele despletite* există însă şi premizele unei alte interpretări a aceluiaşi fenomen al discontinuităţii psihologice. Făcînd baie şi storcind cu o cruzime instinctivă buretele (pornire neaşteptată, pe care nu şi-o mai cunoscuse pînă atunci), Mini stabileşte că *„în orice om e un contrabalans al* ***firii*** *întregi" (Ibid.,* p. 55); sau, cu alte cuvinte, că într-un suflet individual sînt depozitaţi *„un atom în germen din fiece simţire". (Ibid.,* p. 115.) Din mo-
93
ment ce toate simţirile esenţiale sînt în noi, deosebirile individuale provin dintr-o astfel de proporţionare a acestora.
La cunoaşterea totală a zăcămintelor din noi putem ajunge, în primul rînd, pe calea introspecţiei. Un singur personaj din lumea romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu are aptitudini pentru această operaţiune: Mini (într-o oarecare măsură şi Dia Baldo-vin, din romanul *Rădăcini).* Doar ele pot atinge acel grad de tensiune a contemplaţiei prin care cele mai obscure regiuni sufleteşti ajung la suprafaţă sub formă de senzaţii. De aceea, avem impresia că Mini (prin capacitatea ei de a explora subconştientul) urma să joace în ciclul *Hallipa* rolul povestitorului din *In căutarea timpului pierdut,* rolul de a analiza şi explica faptele sufleteşti.
Dar, cel mai adesea, cunoaşterea totală a personalităţii este favorizată de chiar existenţa exterioară, prin acţiunea factorului recent pus în lumină de Marcel Proust: timpul. într-o scrisoare adresată de el în 1919 lui Jacques Riviere, mărturiseşte că *„unul din lucrurile pe care le caută"* în opera sa este tratarea personajului pe mai multe planuri, *„cu scopul de a evita psihologia plană".* (Marcel Proust et Jacques Riviere, *Correspondance,* p. 36.) Afirmaţia o mai făcuse cîndva, în interviul acordat lui Elie-Joseph Bois, cu ocazia apariţiei lui *Swann,* interviu publicat de ziarul *Le Teraps: „Ştiţi că există o geometrie*
99
plană şi o geometrie in spaţiu. Ei bine, pentru mine romanul nu este numai psihologie plană, ci psihologie în timp". Eroii *Timpului pierdut* vor fi de aceea foarte greu de recunoscut pentru cititor, deoarece ei îşi modifică radical datele personalităţii, de la un volum al ciclului la altul. Pe urmele lui Proust, Hortensia Papadat-Bengescu îşi va prezenta şi ea eroii în lumini destul de diferite. De data aceasta însă, fenomenul nu va mai fi considerat o anomalie; anumite împrejurări favorizează exprimarea personalităţii noastre caracteristice. Altele scot la lumină ceea ce natura a sădit în noi cu oarecare zgîrcenie. Renunţînd la ideea de anomalie şi demonstrând că lipsa de unitate a personalităţii noastre intră în ordinea firească a lucrurilor, Hortensia Papadat-Bengescu se desprinde decisiv de elementele esteticii clasice. Ea defineşte individualitatea într-un mod mult mai nuanţat decît a făcut-o pînă acum, într-un mod care, probabil, nu diferă prea mult de cel pe care îl datorăm lui Marcel Proust însuşi. *„A n'importe quel moment que nous la considerions, notre âme totale n'a qu'une valeur fictive, malgre le nombreux bilan de ses richesses, car tantot Ies unes, tantot Ies autres sont indisponibles". (Sodome et Gomorrhe,* ed. Pleiade, III, p. 756.) (In traducere: *„In orice moment am privi sufletul nostru, el nu are, în întregul său, decît* o *valoare fictivă, în ciuda numeroaselor bogăţii pe*

care le conţine, deoarece cînd uneli, itiul UltulS' dîll tre acestea sînt indisponibile".)
Ilustrarea cea mai frapantă a alternanţei dintre *„funcţiunile generale"* şi cele *„particulare"* ale sufletului o constituie legătura amoroasă dintre Elena Drăgănescu şi Victor Marcian. Fire corneliană, cu grijă specială pentru onorarea datoriilor sociale, Elena arată — în împrejurările legate de pregătirea concertului Bach — şi resurse de alte natură, aptitudinea de a sfida convenţiile sociale, în numele pasiunii sale şi al frumosului. Prezenţa la repetiţii a marelui muzician Victor Marcian, importanţa deosebită pe care o căpăta în felul acesta audiţia proiec-tată, dorinţa unei reuşite depline, micile obstacole care se pun cîteodată în cale, toate întreţin în sufletul eroinei un fond permanent de nelinişte şi emoţie. Epuizată nervos, cu rezistenţa fizică slăbită, Elena nu se mai poate domina ca înainte; pe un astfel de teren, sentimentele provocate de audiţia propriu-zisă primesc o amploare uriaşă, într-un suflet nedeprins totuşi cu trăirea artistică. Pe de altă parte, vecinătatea agreabilă a lui Marcian, subtilitatea atenţiilor acestuia, progresul rapid al intimităţii dintre ei, autoritatea uneori înfricoşătoare a artistului — transportă pe Elena într-un alt registru al sensibilităţii, într-un registru unde dispare orice principiu de ordine, şi unde legea fundamentală (singura lege) este aceea a surprizei. Instinctul care păstrase pînă atunci

sufletul ei într-o stabilitate lăuntrică bine definită, acordîndu-se virtuţile mijlocii o însemnătate capitală (restul fiind împins într-un plan secundar) este paralizat; starea de anarhie ce se instaurează prilejuieşte o afirmare tocmai a acelor posibilităţi secundare ale **firii** sale. Noua personalitate a eroinei se vădeşte în hotărîrea ei de a-şi părăsi soţul, de a sfida deci convenţiile sociale — şi de a-1 urma pe Marcian în Elveţia. Este adevărat că firea ei, esen-ţialmente virtuoasă, nu acceptă întru totul situaţia neclară în care se afla. Evenimentele o slujesc însă admirabil; în urma unui atac de cord, Drăgănescu moare subit. Nici un impediment nu mai stînjeneşte planurile de viitor ale celor doi îndrăgostiţi.
Dar, pentru a fi prezentă la înmormîntare, Elena se reîntoarce în ţară. Aici, ea descoperă pericolul ce ameninţa averea şi întreprinderile celui decedat; se întîlneşte prin urmare cu preocupări ce interesau firea ei esenţială — munca, averea, tradiţia, datoria. Astfel că, în ciuda promisiunii făcute, ea amînă fără termen căsătoria cu Marcian, în care începuse să vadă mai ales latura de aventură, şi lucrul acesta o speriase: *„Elena nu se schimbase, dimpotrivă, re-venise la adevărata ei jire. Schimbată fusese Elena atunci cînd se pasionase de muzică şi de un artist, îl iubise, nu puteai spune că nu l-a iubit, deoarece pentru el îşi călcase toate preceptele şi îşi ieşise din fire ... Fusese destul să se întoarcă la moşie ca*

să se *simtă văduva şi urmaşa lui* (a lui Drăgănescu — n.n.), *să-şi creadă îndatoriri faţă de ţaţa Tana, cumnata". (Rădăcini,* II, p. 260.)
Marcel Proust, în ciuda relativizării desăvîrşite a personalităţii, face şi el distincţia între caracteristicile principale şi cele secundare ale sufletului individual; în ceea ce priveşte pe Andree, prietena lui Albertine, *„si sa nature non apparente, un peu profonde, n'etait pas la gentillesse qu'on croyait d'abord d'apres ses delicates attentions, mais plutât l'envie et l'orgueil, sa troisieme nature, plus profonde encore, la vraie, mais pas entierement realisee, tendait vers la bonte et Vamour du prochain".* (Apud. Leon Guichard, *Introduction ă la lecture de Proust,* p. 74.) In traducere: *„Dacă natura ei nonapa-rentă, ceva mai adîncă, nu avea nimic de-a face cu gentileţea pe care i-o bănuiai la început, văzîndu-i atenţiile atît de delicate, ci acuza mai degrabă invidia şi orgoliul, cea de a treia natură a sa, şi mai adîncă decît aceasta, dar nu în întregime realizată, tindea spre bunătate şi spre iubirea aproapelui".*
Nu este mai puţin adevărat că Marcel Proust nu recurge prea des la o asemenea distincţie; a afirma că anumite înclinaţii ale noastre au un caracter esenţial, înseamnă a recunoaşte faptul

că ele ne caracterizează în permanenţă. Or, ideea de *„durată interioară"* implică principiul că totul este supus
103
unei continue deveniri, că nimic nu poate să se repete întocmai.
Un alt aspect al *„psihologiei în spaţiu"* îl constituie încercarea de a compune imaginea generală a personajului din reprezentările fragmentare şi succesive pe care şi le formează despre el celelalte personaje ale cărţii. Este principiul denumit de Marcel Proust al *„respectării ordinei impresiilor",* de a nu anticipa adevărul, prin intervenţia nedorită a autorului. Marcian, de pildă, nu o vede pe Ada decît în anumite împrejurări, care îl obligă să creadă despre ea că ar fi o femeie de treabă şi o soţie devotată pentru Maxenţiu. *„Partea vulgară şi viţioasă a firii ei scăpa de sub observaţia lui". (Concert din muzică de Bach,* p. 153.) O eroare asemănătoare este descrisă şi în *în căutarea timpului pierdut;* familia povestitorului îl cunoscuse pe Swann numai în calitatea acestuia de fiu al unui agent de schimb. Datorită şi discreţiei lui Swann, nimeni nu bănuia că vecinul lor era invitat zilnic în saloanele cele mai elegante şi cele mai exclusiviste ale Parisului, unde discuta amical cu prinţese, cu duci şi cu baroni ai Franţei. De aceea, mătuşa lui Marcel şi presupune că Swann trebuie să se fi simţit flatat de invitaţia la cină pe care i-o făcuseră ei, şi îl tratează în consecinţă cu destul de vădită lipsă de consideraţie.
în sfîrşit, un ultim procedeu prin care realizează Hortensia Papadat-Bengescu efectul *„scurgerii*
104
timpului" este un procedeu de un ordin ceva mai exterior şi constă în descrierea unor peripeţii extrem de complicate, legate în primul rînd de starea civilă a personajelor. Astfel, în *Fecioarele despletite,* Doru Hallipa desface o căsnicie ideală, al cărei lamentabil sfîrşit nu putea fi prevăzut la început; mai mult, el se va căsători, a doua oară, tocmai cu Eliza, adică cu fiinţa pe care o suportase cu cea mai mare greutate pînă atunci, şi asta numai pentru că Lenora i-o impunea, dintr-un capriciu. în *Drumul ascuns,* firele intrigii se leagă la fel de lent şi de imprevizibil, personajele găsindu-se la sfîrşit în cu totul alte raporturi între ele decît la început; astfel, iniţial, îl surprindem pe doctorul Walter savurînd cu delicii noua lui calitate, de mire al Lenorei; pentru ca, în final, ia numele de „doamna Walter" să răspundă de fapt fiica lui vitregă, pe care o ceruse în căsătorie după moartea Lenorei. Hoinarul şi neînsemnatul Lică, cel menit numai pentru scara de serviciu la casele mari, devine (în *Concert din muzică de Bach)* virtualul soţ al prinţesei Ada, văduva lui Maxenţiu; iar în romanul *Rădăcini,* Lică trubadurul meditează la o însoţire cu Mika-Le; pe care pînă în acel loc nici măcar nu o mai văzuse, cei doi evoluînd în sfere sociale foarte diferite. Destinul are prin urmare o desfăşurare atît de imprevizibilă, încît o privire aruncată retrospectiv nu izbuteşte totdeauna să stabilească legătura.
105
Efectul îl interesase şi pe Marcel Proust, care — în ultimele tomuri ale ciclului —- va uni pe Gilberte Swann, iubirea din adolescenţă a povestitorului, cu Robert de Saint-Loup, prietenul său cel mai apropiat; pe doamna Verdurin, burgheza vulgară şi fără prestigiu social, din primul volum, o va face în cele din urmă o doamnă de Guermantes, adică îi va conferi numele ce exercită fascinaţia cea mai puternică din întreg ciclul.
3. Problema centrală a operei atît de complexe a Hortensiei Papadat-Bengescu ni se pare a fi aceea a relaţiei dintre latura fizică şi latura morală a personalităţii. Este o problemă de interes foarte general aceasta, o problemă care se află în fond în centrul întregii literaturi de factură realistă; şi scriitoarea română aduce în această direcţie o contribuţie de o mare originalitate, o contribuţie care face din ea o valoare cu adevărat europeană, aşa cum bine au intuit contemporanii ei.
Hortensia Papadat-Bengescu studiază felul în care se întrepătrund cele două aspecte mai întîi în romanul *Fecioarele despletite;* cercetarea problemei este încredinţată lui Mini, personaj

creat anume pentru a furniza explicaţiile teoretice cele mai importante, pe care le reclamau unele detalii ale operei. Mini trebuie să însoţească la un moment dat pe buna Lina ia moşia de la Prundeni a lui Doru Hallipa, unde
Lenora — zdrobită moralmente de faptele scandaloase ale lui Mika-Le — avea nevoie de consolare, dar şi de asistenţă medicală. Prima observaţie pe care o formulează Mini este aceea că suferinţa Le-norei — deşi se înscrie într-o ordine a trăirilor morale, a trăirilor spiritului — reprezintă totuşi o realitate concretă; modul ei de existenţă — în ciuda esenţei speciale din care se compune — este aproape identic cu al oricărui alt obiect material. Impresia se datorează probabil în primul rînd constatării că sentimentele pot să acţioneze în mod direct asupra materiei corporale: *„aceste simţiminte erau procese ale sufletului, pe care îl cred imaterial, şi iată că acele simţiminte acţionau precis, simultan asupra materiei". (Op. cit.,* p. 29.) Substanţa sufletească, deşi invizibilă, trebuie deci să aibă o anume consistenţă, din moment ce produce asemenea efecte, proprii doar lumii fizice; „ce se *petrecea în plastă vie* — se întreabă Nory — ce se *petrecea jizic, care venea însă de la poruncile nemateriale ale vrajbei, ale urii şi răscoalei, şi transforma în aşa jel fiinţa?" (Ibid.,* p. 28). In plus, sentimentele în sine — prin urmare independent de acţiunea lor asupra trupului — suferă anumite modificări, care nu pot aparţine decît propriei lor substanţe, esenţei din care sînt compuse. Şi aceste modificări prezintă numeroase analogii cu modificările prin care trece însăşi materia; sentimentele pot deveni astfel mai dense sau mai rare-
107
fiate, mai încordate sau mai destinse, mai intense sau mai atenuate. Mini nu mai poate avea deci nici un dubiu asupra calităţii şi a compoziţiei trăirilor noastre; *„acea uscăciune a sufletelor era azi* — hotărăşte ea — *un ce material". (Ibid.,* p. 22.) De aici, de la această senzaţie de concreteţe pe care ne-o lasă stările noastre morale, Hortensia Papadat-Ben-gesou a ajuns 'la teoria trupului sufletesc, cane ar avea o substanţialitate a lui proprie, analogă cu cea a trupului fizic. *„Lui Mini cele două locuinţe, casa de zid şi casa de simţire, îi păreau deopotrivă de concrete". (Ibid.,* p. 19.) De cîteva ori, Mini încearcă chiar „să *deseneze"* cu un creion imaginar trupul sufletesc al cunoscuţilor, de pildă cel al doctorului Rim. Hortensia Papadat-Bengescu se arată astfel a fi cea dintîi scriitoare română (ea devansează cu mult pe Camil Petrescu) capabilă să se apropie cu metode fenomenologice de înţelegerea psihicului uman. Spuneam că suferinţa Lenorei i se pare lui Mini a poseda un caracter concret; ceea ce face ca ea să fie percepută de eroină nu numai pe calea reflexiei, ci sub forma unei senzaţii fizice. *„De-a lungul acelei zile, o plictisise ceva uscat şi fierbinte, care nu venea de la ziua de august plăcută şi la soare şi la umbră, ci de la arsura sufletelor". (Op. cit.,* p. 21.) Dar proprietăţile fizice etalate de sufletul Lenorei nu îi sînt totuşi agreabile lui Mini; spasmele dezordonate, efortul penibil, truda produc asupra eroi-
108
nei o impresie de prea pronunţată materialitate. Or, ea preferă esenţele sufleteşti mult mai pure şi mai puţin dense; în consecinţă, Mini va încerca să nu mai privească spectacolul uman la care asista, ci să contemple alte privelişti morale, mai agreabile.

Proprietăţile fizice comune pe care le posedă pe de o parte esenţele sufleteşti, iar pe de altă parte esenţele materiale nu trebuie însă să ne inducă în eroare asupra diferenţelor radicale de ordin calitativ dintre ele. Acest lucru nu imprimă însă vieţii totale a personalităţii dualismul la care ne-am aştepta; spuneam că, în concepţia romancierei, individualitatea umană se compune dintr-un trup sufletesc (care îşi întemeiază activitatea pe sentimente) şi dintr-un trup fizic (care se manifestă prin senzaţii). între substanţa sentimentului şi substanţa senzaţiei nu există nici o asemănare, şi totuşi Mini constată cu surpriză — prin observaţii îndreptate de data aceasta asupra propriei sale fiinţe — că nu sînt excluse anumite întrepătrunderi de planuri. Funcţiunile trapului nostru sufletesc pot fi preluate în mod integral de către trupul fizic, obţinîndu-se fenomenul pe care eroina îl denumeşte al *„nevoilor materiale ale impresiei".* Astfel, la masă, Mini refuză să consume muşchiul în sînge ce le fusese servit, fiindcă acel

„palpit al cărnii" o nemulţumea în *„profundele sensibilităţi ale stomacului";* numai ulterior va descoperi, eroina, originea exclusiv morală a
109
acelei intoleranţe gastrice: *„toată făptura Lenorei se zbătea chinuită ca la un foc, părea un muşchi svîr-colit deasupra focului". (Ibid.,* p. 13.) Dar nu numai muşchiul în singe o indispunea, ci şi restul meniului: „la *masă o nemulţumise căldura mîncărurilor şi fermentaţia lor". (Ibid.,* p. 22.) în cele din urmă, renunţă să mai mănînce, întrucît constată că *„nu-i fusese foame, ca şi cum se temea chiar de combustiunea alimentară",* în tot cursul zilei, evită să-şi aşeze privirile pe *„orice stofe, pe orice sculpturi, pe tot ce era ţesut din fire multicolore sau reliefat, pe orice complicaţie";* dimpotrivă, caută să se apropie şi să atingă obiecte reci şi limpezi, de preferinţă străvezii: *„punea ochii pe aburul rece al paharelor pline ca să şi-i răcorească şi mîinile, pe cit era îngăduit, atingeau luciul farfuriilor". (Ibid.,* p. 22.) La un moment dat, Mini cuprinde în palme un *„vas mic de porţelan",* iar altă dată *„îmbrăţişase cu două mîini avide paharul, în care abia se turnase băutura proaspătă". (Ibid.,* p. 23.) Toate aceste senzaţii ale *„trupului fizic"* sînt trăite concomitent şi ca sentimente ale *„trupului sufletesc";* sau, cum spune însăşi Mini, „caut *să-mi răcoresc prin mîini sufletul, pe netezimea milostivă a obiectelor din jur".* După ce ne-a descris deci sufletul în existenţa lui autonomă şi concretă, scriitoarea ne-a înfăţişat şi procesul de *„dizolvare a sufletului în corp".*
110
Din această întrepătrundere (sau, mai exact, din posibilitatea de a raporta valorile ce ţin de substanţa pur psihică la valorile ce ţin de substanţa corporală), va rezulta, bineînţeles, o influenţare reciprocă între trupul sufletesc şi cel fizic; numeroase portrete de personaje pe care le schiţează romanciera sînt menite să ilustreze tocmai armonizarea celor două aspecte. Iată, spre exemplu, un portret al Cocăi-Aimee, pe care îl găsim în romanul *Drumul ascuns: „în ce privea inteligenţa, Aira.ee avea mediocritatea cerută de un fizic care nu trebuia alterat de multe ginduri. (...) Frumuseţea nu-i îngăduia frivolitate, ci o silea să fie gravă ca un idol",* (v. voi. *Concert din muzică de Bach,* p. 239.) Acelaşi efect de armonizare — în cadrul căruia conformaţia fizică este aceea care imprimă caracterele sale cele mai generale stărilor morale — îl vom întîlni şi în cazul nefericitei Sia, fata atît de puţin reuşită a sprintenului **Lică:** *„Sia, infirmiera, era un bloc impermeabil, care slujea de adăpost unor gînduri puţine, dosnice, încăpăţînate". (Ibid.,* p. 10.) Sau, despre aceeaşi: *„în zidirea ei compactă, clătinarea ideilor puţine înfipte adine făcea să se cearnă un moloz care îi zăpăcea orice înţelegere". (Ibid.,* p. 108.) Exemplele ar putea fi înmulţite, întrucît romanciera a urmărit obiective asemănătoare şi în cazul Lenorei Hallipa ca şi în cel al lui Lică Trubadurul, al Adei Razu, al doctorului Walter etc. Pretutindeni unde personajul prezintă date fi-
zice, date corporale extrem de puternic evidenţiate, trebuie să ne aşteptăm ca ele să se răsfrîngă într-un fel sau într-altul şi asupra fiinţei morale. Din păcate, singur Anton Holban a subliniat îndeajuns de energic însemnătatea acestei trăsături pe care o au unele portrete elaborate de autoare: *„fizicul lor corespun-zînd perfect construcţiei sentimentale nu vom avea timpul nici unei nedumeriri". (H. Papadat-Bengescu,* în *Sburătorul,I* 1927, nr. 11—12, p. 141.) Dar nici chiar Anton Holban nu a dus pînă la capăt demonstraţia, arătând că această corespondenţă nu se datorează unei simple întîmplări, sau intenţiei autoarei de a obţine anumite efecte de *„convergenţă a caracterelor",* efecte de artă, ci că ea este rezultatul unui proces de durată.
Hortensia Papadat-Bengescu atrage însă atenţia şi asupra unor cazuri de discordanţă între trupul sufletesc şi cel fizic al personajelor. Se întîmplă adesea — notează ea — ca sufletul să *„îşi uite înveli-toarea trupească";* se ajunge atunci din nou la o dualitate a personalităţii, ceea ce trebuie înţeles numai sub forma unei *„divergenţe a caracterelor".* Particularităţile cele mai generale ale sentimentelor nu mai reprezintă echivalentul — într-un alt plan — al însuşirilor mai pronunţate ale trupului; procesul acesta de separare a planurilor nu are loc însă ori-cînd, el este determinat de împrejurări bine stabilite. Ceva în modul de viaţă al eroului trebuie să

pro-

voace scindarea personalităţii; noi credem că una dintre cauzele cele mai importante pe care ni le indică scriitoarea este aceea a trecerii de la o viaţă activă la o viaţă sedentară, trecere datorată fie bolii, fie pur şi simplu lipsei temporare de ocupaţie. în asemenea condiţii de repaos, trupul fizic îşi manifestă într-un mod mult mai atenuat trăsăturile sale principale, decît în cazurile în care săvîrşea o faptă. Avem o stimă deosebită pentru talentul şi originalitatea Hortensiei Papadat-Bengescu, şi dacă pomenim din nou numele lui Marcel Proust nu o facem cu intenţia de a o îndatora unor modele literare (pe care s-ar putea să nici nu le fi cunoscut în amănunţime), ci de a sublinia afinităţile uimitoare cu scriitorul__
francez. Cititorii asidui ai *Timpului pierdut* îşi amintesc cu siguranţă de figura delicioasă a mătuşei Leonie; bătrînă, părăsită de puteri şi imobilizată de boală, ea aspira uneori la o mare schimbare a traiului ei monoton. îi era sete de *„ceva altfel decît este",* cerînd clipei care urmează să-i aducă un element nou, *„fie el chiar nefericit",* o emoţie, o durere. Din lipsă de altceva, mătuşa Leonie îşi imagina un mare cataclism domestic, în care casa ar fi fost distrusă de un incendiu, iar cei dragi ar fi pierit pînă la ultimul, ea singură reuşind să se salveze printr-o adevărată *„minune".* Situaţia era savurată din mai multe motive; pe de o parte îi dădea prile-jul să încerce un regret sfîşietor şi o tandreţe infi-

nita pentru cei dispăruţi (şi astfel i s-ar fi satisfăcut nevoia de emoţie intensă) şi, pe de altă parte, să producă stupefacţie oamenilor din sat prin demnitatea uimitoare cu care şi-ar fi purtat, la vîrsta ei, doliul. Mătuşa Leonie uită aşadar eît de slăbite îi erau puterile, şi îşi îngăduie nu numai să scape nevătămată dintr-un incendiu în care ceilalţi (mai neajutoraţi se vede decît dînsa) piereau cu toţii, ci şi un spectacol de ţinută morală... pe străzile Com-bray-ului, adică pe străzile şi în locurile ce nu îi erau accesibile, în mod normal, decît de la fereastra camerei sale. Dacă ar fi făcut o primă încercare de a coborî din pat, şi dacă şi-ar fi dat iarăşi seama cu exactitate despre posibilităţile trupului său fizic, şi-ar fi moderat cu siguranţă şi aspiraţiile. Discordanţa dintre trupul sufletesc şi trupul fizic nu constituie deci o noutate zdrobitoare pentru literatura contemporană; doar atît că, pe cînd Proust — tocmai el, cu înclinaţia lui atît de puternică pentru in-telectualizarea observaţiei — se mulţumeşte să descrie fenomenul, Hortensia Papadat-Bengescu se lansează în consideraţiuni teoretice care, chiar dacă nu au întotdeauna claritatea dorită, impun totuşi cititorului o atitudine reflexivă, ceea ce constituie un cîştig remarcabil.
O asemănare cu mătuşa Leonie o vom găsi la prinţul Maxenţiu, din romanul *Concert din muzică de Bach;* eroul acesta a fost o viaţă întreagă un in-

strument fără voinţă în mîinile femeilor. Mama lui, faimoasa Zaza, îl folosise ca argument moral împotriva prinţului uşuratic care era tatăl (doar natural) al copilului, şi mai apoi ca argument material împotriva moştenitorilor hrăpăreţi ai fostului ei amant. De unde şi nevoia de a-1 purta mereu după dînsa, ca pe un obiect: *„îl părtaşe din vreme cu ea la curse, la teatru, la supeuri, în voiajuri, pretutindeni unde o ducea situaţia ei semioficială de metresă". (Op. cit.*, p. 76.) O astfel de educaţie avusese drept rezultat anularea personalităţii copilului; nu e mai puţin adevărat că fiinţa lui debilă acceptase fără proteste regimul ce i se impusese. In căsnicia cu Ada, Maxenţiu va trebui să îndure acelaşi tratament; soţia îl trăgea peste tot după ea, din dorinţa de a familiariza societatea cu noua ei poziţie, cu proaspăta şi încă neomologata ei calitate de *„prinţesă".* Maxenţiu nu a avut niciodată o viaţă a lui proprie, ci totdeauna s-a aflat în postura unei marionete acţionată de o mînă străină; el o ura pe Ada, după cum o urîse cîndva şi pe mama lui, însă sentimentul nu dobîn-dise niciodată astfel de proporţii încît să se transforme în revoltă şi act de insubordonare. Veşnica lui umilitate îi modificase adînc personalitatea; debilitatea se imprimase şi sentimentelor sale, chiar şi în împrejurările în care nici o constrângere din afară nu se exercita asupra lui ele purtau totuşi această amprentă. Cu

alte cuvinte, raporturile lui
115
Maxenţiu cu femeile îşi datorează fizionomia atît ■factorului exterior, cît şi unui factor lăuntric; caracterul acelui factor lăuntric poate fi identificat şi în alt gen de manifestări. Ambiţiile lui Maxenţiu sînt atît de firave şi de inconsistente, încît el poate fi măgulit cu faptul că Ada îl cumpărase cu bani mulţi, că îl preţuise la o sumă atît de ridicată, şi că Elena îl iubise totuşi cîndva, înainte de a rupe logodna. în momentul în care Ada — soţia lui — i-1 prezintă pe Lică — viitorul ei amant — Maxenţiu nu schiţează nici o mişcare de revoltă şi mânie, ci tresare doar în el o foarte vagă indignare masculină. Lipsa de energie morală a eroului se datorează — incontestabil — şi anemiei accentuate a trupului său, măcinat de o boală neiertătoare, slăbit, descărnat şi cu sîngele puţin de-abia pulsîndu-i în vene.
Dar iată că Maxenţiu se vede silit să îşi recunoască în mod public boala şi să se menajeze, prin-tr-o îndelungată imobilitate în pat. într-o astfel de poziţie, Maxenţiu nu îşi mai percepe cu precizie limitele, nu mai distinge ficţiunea de realitate; astfel, el îşi atribuie în mod cu totul gratuit o mare autoritate asupra Adei, precum şi atitudini extrem de personale. într-un timp, el devine Marele Inchizitor al soţiei adulterine, inventînd planuri de acuzare şi de persecuţie grozave. Eroul savurează pe îndelete prestigiul ce i-1 conferă astfel de acţiuni; lovindu-se însă de bruscheţea Adei, el recunoaşte
116
„un tratament conjugal îndelung practicat" şi redevine el însuşi, adică uită de *„Marele Inchizitor"* şi *„se supune". (Ibid.,* p. 83.)
Altă dată, la refuzul Adei de a-1 trimite la sanatoriul de la Leysins, el trăieşte tragedia soţului asasinat de o femeie avară, gustă cu încîntare sentimente măreţe: durerea nobilă, revolta. Din nou el conferă fiinţei sale nevolnice un prestigiu iluzoriu: *„avea acum o cauză sacră, nu de răutăţi, nici de ură, şi în pustiul din el şi din jurul lui îşi dezvolta în voie indignarea". (Ibid.,* p. 91.)
Ascendentul imaginaţiei asupra realităţii creşte cu atît mai mult, cu cît boala face progrese mai serioase în trupul tuberculos. Progresul bolii reprezintă parcă un proces de dematerializare, de des- J trămare corporală: fiinţa morală a lui Maxenţiu îşi pierde şi ea, în mod corespunzător, consistenţa, menţinîndu-şi totuşi acea însuşire a ei de a apărea mereu ca erou principal al întîmplărilor. Totul culminează cu episodul *„amorului mistic"* dintre el şi Elena Drăgănescu. Maxenţiu presupune că dragostea fostei lui logodnice încă nu s-a degradat; ceea ce-i îngăduie să trăiască cea de a treia şi ultima dramă a vieţii lui —■ drama renunţării. Elena fiind căsă-torită, un obstacol de netrecut se ridica în calea împlinirii unor frumoase aspiraţii atît de o parte cît şi de cealaltă; Maxenţiu —■ caracter de o mare nobleţe şi înzestrat cu o mare putere de sacrificiu —
117
nu admite să compromită onoarea femeii pe care o iubeşte. *„Trebuia prudenţă pentru a nu pune în evidenţă sentimentele şi pentru a evita comentariile". (Ibid.,* p. 153.) Discreţia îl va îndemna în cele din urmă să se retragă elegant, să se dea la o parte, cu un gest ce îi stoarce, desigur, lui însuşi lacrimi de admirare. Excepţionala subtilitate a scriitoarei constă — în studiul acestui personaj — în a sublinia nu numai separaţia dintre trupul fizic şi trupul su-fletesc; concomitent, ea urmăreşte şi influenţele vagi de la unul la celălalt. Cum spuneam, destrămarea corporală provoacă o fază *„serafică"* în închipuirile lui Maxenţiu: *„Maxenţiu continua să se creadă un înger plutitor pe norul imaculat al patului". (Ibid.,* p. 140.)
Ignorarea de către trupul sufletesc a trupului fizic constituie şi cazul doctorului Rim, din *Fecioarele despletite* şi din *Concert din muzică de Bach.* Prin aspectul său exterior — deşirat şi osos, cu faciesul prognatic, cu gesturi stîngace şi ascuţite, cu gîtul lung şi strîns într-un guler bine scrobit, eu picioarele scheletice ce *„pluteau în pantalonul cu dungu-liţe gri"* — Rim reclama parcă un suflet rigid şi ascetic. Biografia lui venea să confirme aceste date ale fizicului; în tinereţe, eroul se consacrase în exclusivitate cercetării aspre a ştiinţelor medicale.

Dusese deci o existenţă aridă, o existenţă cu atît mai uscată, cu cît el nu avea vocaţie adevărată pentru

ştiinţă, ci numai ambiţii sociale, pe care înţelegea să şi le satisfacă printr-o carieră universitară.
De la un anumit punct însă, Rim consideră că şi-a atins ţelul; de acum începe o nouă *„epocă"* în existenţa lui. Senzaţia de eliberare morală pe care o încearcă se concretizează într-o atitudine de destindere generală, de slăbire a disciplinei de fier pe care şi-o impusese; din această clipă, se produce un puternic contrast între trupul sufletesc al eroului şi trupul său fizic, care rămîne ca şi mai înainte, adică teribil de uscat, aproape fără sucuri, deshidratat. Latura comică a situaţiei o dă tocmai felul eronat în care Rim apreciază virtuţile trupului său; el arată în această direcţie o generozitate fără măsură. *„Rimul, cu dinţii galbeni, lungi şi rari, miop şi prognatic, era numai o mască pusă în glumă „scumpului eu" al lui Rim „frumosului". (Ibid.,* p. 157.) Dar nu numai unui Rim frumos, ci şi unuia plin de impetuozitate, frust, cu pofte uriaşe; iluzia lui Rim este posibilă datorită faptului că eroul construieşte totul într-un plan mental. De îndată ce se va gîndi să treacă la fapte, ficţiunea eroului se va izbi de obstacole insurmontabile şi anume de trupul fizic autentic al său.
Dar să urmărim mai întîi personajul în manifestările lui de naivitate; astfel, Rim contemplă pe Sia şi se delectează cu ceea ce el apreciază că reprezintă la o fată tînără *„manifestări ale naturii".* Admiră la

ea (Sia fusese angajată ca infirmieră pe lîngă dînsul) sacrificarea *„plăcerilor fireşti ale vîrstei"* în favoarea îngrijirilor pline de abnegaţie acordate bolnavului Rim (eroul se consideră deci avizat a vorbi de *„plăcerile fireşti ale vîrstei",* ca şi cum el ar fi trecut de mult printr-o astfel de fază, ca oricare alt tînăr). Nu se supără pentru timpul irosit cu atîta largheţe de Sia (care făcea totul pentru a-şi neglija îndatoririle) în **întâlnirile** cu Lică: *„copila a stat cu tatăl ei".* (Rim cunoaşte aşadar puterea instinctelor, fatalitatea cu care se manifestă ele şi adoptă în consecinţă o atitudine extrem de tolerantă). Cînd Sia se distrează grosolan pe seama *„moşului",* Rim — departe de a se supăra — comentează favorabil: există mai multe varietăţi de rîs, dintre care cel mai nobil i se pare rîsul nemotivat, sau — mai corect spus — rîsul ce izvorăşte dintr-un prea-plin sufletesc, din-tr-o *„explozie de tinereţe".* (Aceeaşi morală a *„manifestărilor naturii",* care nu trebuiesc cu nici un chip condamnate.) Comentariile eroului ating o cuhne a ridicoului în scena în care el se ciocneşte, involuntar, de persoana inertă a fetei, care blocase o uşă şi care uitase complet de dînsa; lovindu-se de obstacolul ce-i stătea în cale, Rim rămîne cu impresia că a fost *„brutal".* Cuvîntul, rostit mental, îi sugerează expresia *„a fi o brută";* ideea nu-i repugnă, deoarece, în felul acesta, el simboliza *„un element invincibil al naturii victorioase". (Ibid.,*

p. 114.) Pasajul ni se pare compus cu o fineţe de excepţional scriitor; Hortensia Papadat-Bengescu ne semnalează aici procesul prin care Rim îşi descoperă trupul său fizic. Niciodată printr-o experienţă directă, printr-o trăire concretă, ci din sugestii mentale (jocul de cuvinte *„brutal" — „brută").*
Gratuitatea închipuirilor lui Rim este dovedită atunci cînd trebuie să apuce *„pe calea îndeplinirilor"* şi se găseşte în încurcătură: *„nu-şi închipuia care va fi procedarea".* Deci — precizează scriitoarea — nu putea fi vorba nicidecum de *„elanuri irezistibile",* de manifestări instinctive, aşa cum credea Rim. De-abia acum îşi descoperă el cu adevărat trupul fizic: *„avea un temperament precaut şi împotmolit". (Ibid.,* p. 112.)
Caracterul de modernitate al operei pe care a scris-o Hortensia Papadat-Bengescu îl face mai presus de orice tocmai această teorie a *„trupului sufletesc"* şi anume prin sugestiile fenomenologice pe care le conţine, prin afirmarea hotărîtă a substanţialităţii sufletului nostru. Ea pregăteşte astfel terenul pentru cea dintîi analiză fenomenologică a sentimentului iubirii,

pe care a cunoscut-o literatura română, şi pe care i-o datorează lui Camil Petrescu. Meritele Hortensiei Papadat-Bengescu sînt la fel de mari şi în studiul pe care îl întreprinde asupra raporturilor dintre fizic şi moral, cu o specială accentuare a însemnătăţii pe care o deţine influenţa par-

ticularităţilor corporale asupra sufletului. Scriitoarea se arată astfel în mod intens preocupată de problema realităţii vieţii noastre lăuntrice; opera ei exprimă aceeaşi nevoie de autenticitate ce îşi va afla ecou — sub alte forme, desigur — şi în opera altor romancieri români.

CAMIL PETRESCU

INTRE BERGSON ŞI HUSSERL

Prezenţa Hortensiei Papadat-Bengescu în viaţa literară românească a fost de o discreţie aproape de-săvîrşită; distingem în această atitudine pe de o parte orgoliul aristocratic al creatorului care refuză un prestigiu dobîndit prin sugestii lăturalnice asupra cititorului decît prin efectul artistic singur; iar pe de altă parte o la fel de suverană indiferenţă pentru succesul imediat. In cazul lui Camil Petrescu, artistul nu s-a delimitat niciodată de omul de acţiune; spaima ca nu cumva noutatea operei sale să nu fie recunoscută, sau să nu fie înţeleasă, 1-a determinat să încerce o influenţare a opiniei publice şi pe alte căi, prin conferinţe, articole, cronici, declaraţii programatice etc. Studiul nostru îşi propune o sistematizare a acestei activităţi febrile, sistematizare în urma căreia cititorul să poată reţine cele cîteva noţiuni mai importante cu care a operat gîndirea scrii-torului.

în cronica la romanul *Femei,* al lui Mihail Sebas-tian, cronică datînd din anul 1933, Camil Petrescu

apreciază tocmai acele calităţi care conferă oricărei producţiuni caracterul de artă autentică: *„întrebările pe care şi le pune autorul sînt întrebările pe care şi le pune viaţa, şi toate dezbaterile sînt în jurul unor fiinţe şi întîmplări vii, nu poze şi replici schematice, vide în planul datelor metafizice".*

Ceva mai tîrziu, într-o conferinţă din 1936 (deja exagerat de mult citată), *Noua structură şi opera lui Marcel Proust,* scriitorul revine şi îşi precizează punctul de vedere, pe care l-ar dori un rezultat al confruntării cu marile construcţii teoretice ale epocii contemporane; întreaga literatură clasică, spune el, porneşte de la o concepţie raţionalistă, a cărei dogmă supremă o reprezintă caracterul. în consecinţă, numai printr-un abuz verbal se poate vorbi în acest caz de un act de creaţie adevărată, care presupune neapărat invenţie, noutate; în realitate, el se reduce la oea mai simplă operaţiune logică: deducţia. *„Iată un erou ... Cum trebuie să se comporte un erou? . . . Destul de simplu: un erou e totdeauna viteaz... Iată un avar, cum trebuie să se comporte un avar? E necesar ca în fiecare manifestare a lui să se vaite că n-are bani, că e furat[1]'. (Teze şi antiteze,* p. 24.) Singurul mijloc capabil să verifice exactitatea deducţiilor —■ atunci cînd ele se aplică fenomenelor vieţii — nu este însă unul de natură curat intelectuală, ci un sentiment al evidenţei, al cărui mecanism ar fi destul de greu de descris. Acest sentiment

dobîndeşte însă oarecare nesiguranţă şi ezitare de îndată ce gîndirea se aplică unor caractere ceva mai complexe, unde detaliile nu se încadrează totdeauna de la sine întregului; de aici şi particularitatea romanului tradiţional de a se opri nu la orice fel de caractere, ci doar la cele tipice. *„Literatura, ca şi psihologia raţionalistă, construieşte tipul risipitorului, al pasionatului, al intrigantului, al generosului, al devotatului total". (Ibid.,* p. 24—25.) Desigur, nu avem dreptul să contestăm caracterul de adevăr al acestor personaje, dar asta numai în calitatea lor de creaţiuni mentale; ar fi o eroare să le socotim altfel decît o pură

ficţiune. Viaţa nu ne oferă nici o realitate oare să prezinte vreo analogie cu 'Caracterul clasic; pentru că, de fapt, nici un concept *„nu se poate aplica realităţii concrete". (Ibid.,* p. 33.) Caracterul rămîne o simplă abstracţiune a minţii noastre; analiza nu distinge în planul vieţii interioare decît o permanentă spontaneitate, care nu se opreşte niciodată în loc şi nici nu se întoarce la condiţiile de la început, *„o curgere de stări interioare, de imagini, de reflexii, de îndoieli etc. de ceea ce constituie materialul imaginaţiei şi al gîn-dirii". (Ibid.,* p. 44.) Nu există nici un fel de date care să transceadă această durată concretă, care devine astfel un absolut psihologic, *„după cum afirmă Bergson".* Lucrurile nu stau chiar aşa (Bergson apelează, în cele din urmă, totuşi, la un concept supe-

rior aceluia de durată concretă, şi anume la conceptul de personalitate, în legătură cu un alt concept fundamental al său: tensiunea psihologică), dar aşa îl înţelege Camil Petrescu, mai exact spus, aşa îl acceptă, în formularea cea mai radicală a doctrinei sale.

Astfel, un întreg pasaj din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* vine să întărească distincţia dintre o abstracţiune mentală şi realitatea concretă; în primul capitol al romanului se încinge o discuţie între mai mulţi ofiţeri români, pe marginea unui fapt divers: *„un bărbat din aşa-zisa societate bună şi-a ucis nevasta necredincioasă şi a fost absolvit de vină de către judecătorii lui".* Sentinţa senzaţională a curţii suscită comentarii aprinse, părerile fiind împărţite între: *„Domnule, nevasta trebuie să fie nevastă şi casa casă. Dacă-i arde de altele, să nu se mărite";* şi: *„Cum poţi să ai cruzimea să siluieşti sufletul unei femei? Dreptul la dragoste e sfînt, domnule ...".* Ştefan Gheorghidiu — care expune aici şi opinia autorului — îşi avertizează camarazii de zădărnicia înfruntărilor, întrucît ambele partide foloseau o *„formulă de metafizică vulgară",* conform căreia *„iubirea sufletească e* o *conjugare de entităţi abstracte, care cînd se desfac se regăsesc în aceeaşi formă şi în aceeaşi cantitate ca înainte de contopire".* Polemica se desfăşura, prin urmare, cu totul în afara realităţii, în ciuda dialecticii pe care o punea fiecare în sprijinul propriei convingeri; chiar dacă toată lumea ar fi ajuns, pînă la sfîrşit, la un acord unanim, adevărul lor ar fi fost de o desăvîrşită inutilitate. Aşa se explică şi scepticismul exprimat de scriitor cu privire la o anume literatură, animată de cele mai bune intenţii şi de cele mai nobile principii morale: „Nu *numai romanele, dar toate piesele aşa-zise bulevardiere, mult la modă pe atunci, nu proclamau decît „dreptul la iubire" şi în privinţa asta erau noi şi revoluţionare faţă de piesele care proclamau în vremuri prăfuite: Ucide-o!". (Op. cit.,* 1955, p. 34—35.)

De altfel, rareori concede Camil Petrescu să recunoască literaturii române — în special celei din secolul al XlX-lea — vreo izbîndă în apropierea de realitate. Şi chiar şi atunci, performanţa se datoreşte unor scriitori neprofesionişti, cum a fost, de pildă, şi colonelul Grigore Locusteanu; datorită unui superior instinct artistic acesta s-a ferit de *„abstracţia literară (patriotică, socială, poetică, ideologică)",* mulţumindu-se să trăiască *„cu toate arterele şi vinele prinse în concret". (Teze şi antiteze,* p. 74.)

în romanele sale, Camil Petrescu încredinţează — sub acest aspect, adică acela al accentuării principiului realităţii — un rol exemplar lui Fred Va-silescu; pînă a nu o întîlni pe Doamna T., eroul trecea pe lîngă lucruri fără să le privească cu atenţie, interogativ, deoarece nu îşi închipuia că *„ar*

putea vedea ceva la un copac". Misterul lăuntric al femeii schimbă însă caracterul atitudinii sale faţă de lume, îl determină la un plus de participare, la percepţii mai nuanţate: *„Dar cînd tovarăşul s-a oprit, şi te opreşti şi tu, descoperi nenumărate forme şi fapte. Coaja copacului e crăpată într-un anumit fel, care te sperie cu diversitatea lui, sînt flori la rădăcina lui, de soiuri foarte diferite, e şi un muşuroi de furnici, pe care dacă-l priveşti atent, descoperi alte întîmplări mici, dar neasemeni una alteia". (Patul lui Procust,* 1963, p. 190.)

A prinde în forme literare o realitate concretă înseamnă de fapt a trăi *„cu toate arterele şi venele prinse în concret",* aşadar în prezent, înseamnă efortul spiritului de a se concentra asupra originalităţii clipei actuale; idee subliniată şi de recomandarea pe care Bergson o face artiştilor, de a viza în permanenţă individualul. *„Ceea ce va fixa pictorul pe pînză, va fi ceea ce el a văzut într-un loc anumit, într-o zi anumită, în nişte culori pe care niciodată nu le va mai revedea. Ceea ce va cînta poetul, va fi o stare de suflet care a fost a sa şi numai a sa şi care nu se va mai întoarce". (Le Rire,* 1936, p. 164.) Dar, am mai spus lucrul acesta, Bergson descrie cu o egală profunzime şi un al doilea tip de durată, al cărei conţinut nu îl mai formează elementele prezentului, ci toate trăirile trecute, pe

care memoria le-a reţinut, şi pe care, printr-o *„violentă contrac-*
130
ţiune a personalităţii asupra ei însăşi", şi le reprezintă *„condensat",* sintetic. *(L'Evolution creatrice,* 1923, p. 218.) La Camil Petrescu amintirile nu se contopesc niciodată într-o senzaţie unică, ci îşi urmează una alteia, succesiv, în virtutea legii banale a asociaţiilor mentale.
Iată însă că, pe alocuri, scriitorul nu se mai arată dispus să recunoască duratei concrete un caracter absolut; citind scrisorile adresate de G. Dem. Ladima Emiliei Răchitaru, Fred Vasilesou îşi rememorează la rîndul său evenimente şi situaţii în legătură cu iubirea sa pentru Doamna T. Comparînd involuntar mişcări de sentiment sau reacţii sufleteşti din cele două serii de destine, eroul observă că nuanţele cele mai fine, tresăririle care păreau absolut personale, posedă totuşi o valoare de universalitate: *„Uimirea cea mare, înspăimîntătoare uneori, e să descoperi cît de total îşi seamănă oamenii între ei, prin ce au mai subtil şi mai secret, cînd se cred aşa de diferiţi".* Dar nu numai în dragoste, ci şi în bolile fizice se întâmplă să se suprapună simptome psihologice, *„senzaţii pe care le cred de neexperimentat, indicibil personale". (Patul lui Procust,* p. 320). Pe nesimţite scriitorul alunecă dinspre o filozofie a concretului înspre o filozofie a semnificaţiilor: *„Trăirea însăşi, fără planul semnificaţiilor, nu are atributele existenţei". (Mihail Sebastian, Femei.)*
în conştiinţa publicului nostru literar, ca şi în
131
conştiinţa comentatorilor lui Camil Petrescu, a pătruns fără îndoială ideea că gîndirea acestuia a fost modelată atît de lucrările şcolii vitaliste, cît şi de cele ale şcolii fenomenologice; observaţiile lor se opreau din păcate exclusiv asupra datelor ce apropie — din cînd în cînd — cele două concepţii, atît de diferite totuşi în orientarea lor generală. Nu am fi scris rîndurile de faţă dacă nu am fi văzut necesitatea de a indica tocmai caracterul eterogen şi contradictoriu al operei şi al concepţiei lui Camil Petrescu. în orice caz, avem impresia că N. Tertu-lian — unul dintre cei mai serioşi, mai profunzi critici ai noştri la ora actuală —■ forţează lucrurile atunci cînd încearcă să salveze puritatea concepţiei lui Camil Petrescu, raportînd-o în exclusivitate la fenomenologie, demonstrînd că ideea de concret are la Camil Petrescu accepţiunea pe care filozofia fenomenologică i-a atribuit-o, iar nu cea ce se desprinde de fapt din comentariile lui H. Bergson.
Ce înţeles dă Camil Petrescu termenului de semnificaţie? Elementele realităţii concrete admit un adevăr care să transceadă existenţa lor imediată; acceptă să li se aplice, cu alte cuvinte, un concept. Fiind mai mult idee, acest adevăr se bucură de un regim oarecum special, el poate fi gîndit nu numai ca un atribut inseparabil al unui punct anumit în spaţiu şi în timp, ci şi ca posibilitate pură, condiţie prin care el se înscrie de fapt în universal. *„Artistul*
132
trebuie să caute dincolo de ce e trecător, trebuie să se străduiască să descopere ceea ce e permanent sub aparenţe schimbătoare .. .". (Frază din studiul despre *Substanţialism,* dat recent la iveală de M. N, Rusu în revista *Familia.)*
Lipsa preţiosului simţ al permanenţelor — opinează Camil Petrescu — pregăteşte o eliminare treptată a operelor de factură modernistă şi tradiţională (deopotrivă) din circuitul viu al culturii; localizîn-du-se programatic în timp şi în spaţiu (deci în categoriile contingentului), acestea desprind în fond *„aparenţa de substanţă"* şi acordă primeia o valoare absolută.
Termenul de substanţă este, într-un fel, creaţia scriitorului român, dar înţelesul lui se trage din acela al termenului de *„Eidos"* (esenţă), propus de Edmund Husserl; autorul *Logicii formale şi transcendentale* argumentează că, considerat sub unghiul existenţei concrete, lucrul *„deţine un anumit loc în timp, o anumită durată proprie şi un statut de realitate".* El pare inseparabil de o formă fizică bine definită şi este legat de o poziţie fixă în spaţiu. Sub unghiul posibilităţilor ideale însă, în *„virtutea esenţei lui",* obiectul ar putea „să *aibă oricare altă poziţie în timp (...); ar putea la* fel *de bine să existe în oricare alt loc şi sub oricare altă formă,*
ar putea chiar să se schimbe", spiritul nostru, aflîn-
133
du-se totuşi, în continuare, dinaintea uneia şi aceleiaşi realităţi. *(Ideen zu einer reinen Phaenomenolo-gie und phaenomenologischen PMlosophie,* paragraful 2). Noua modalitate de cunoaştere, care a revoluţionat filozofia contemporană, a primit denumirea tiînd de *„epoche",* cînd de *„punere în paranteze a realităţii empirice",* cînd de *„scoatere din circuit";* aşa cum precizează cu insistenţă Edmund Husserl, punerea în paranteze nu înseamnă nicidecum

îndoială sceptică cu privire la existenţa lumii obiective, ci o eliberare a semnificaţiilor pure. *(Ideen ...,* par. 32.) De un interes excepţional ni se pare a raporta definiţia fenomenologică a esenţei la câteva pasaje — incorect interpretate, credem —■ din *Căutarea timpului pierdut;* toată lumea îşi descoperă, în ultimul timp, competenţa de a discuta şi de a scrie despre *„problema timpului la Marcel Proust".* Dar nicăieri nu am întîlnit o explicaţie mulţumitoare a preferinţei scriitorului pentru amintirea involuntară, dintre toate formele sentimentului. Toţi arată superioritatea amintirii spontane faţă de memoria dirijată de voinţă, prin acest al doilea procedeu obţinîndu-se de fapt doar un succedaneu al trecutului, ceva din care a dispărut tocmai conţinutul real, nota de originalitate etc; dar toţi ocolesc întrebarea firească: de ce nu aşază atunci Marcel Proust impresiile actuale în rînd cu amintirea involuntară, de ce acordă totuşi

preferinţă acesteia din urmă, -cînd ambele forme ale trăirii posedă acelaşi caracter de autenticitate? Răspunsul ni l-ar fi dat însuşi autorul: în momentele de neaşteptată reînviere a trecutului, el descoperă nu atît un eu pierdut, cît *„o porţiune a sufletului său"* care nu trăieşte cu totul nici în amintire, dar nici în actualitate, ci în amîndouă concomitent. în acest fel se obţine un efect aparte, şi anume impresiile sînt *„reale* fără *a fi actuale, ideale fără a fi însă abstracte".* Cu alte cuvinte, scriitorul găseşte în sfîr-şit ocazia de a se bucura nestingherit de *„esenţa lucrurilor",* precum şi de esenţa propriei sale personalităţi, deoarece substanţa comună a celor două senzaţii *„se sustrage contingenţelor timpului". (Le Temps Retrouve,* 1927, II, p. 14.)

Camil Petrescu este singurul cercetător, după cunoştinţa noastră, al lui Marcel Proust, care a intuit direcţia fenomenologică a gîndirii sale: *„Sînt totuşi momente în opera vastă a lui Marcel Proust care arată preocupări de semnificativ şi perenitate, specific fenomenologică, deşi e puţin probabil că a cunoscut această gîndire, dar dovedind astfel un instinct adine al cunoaşterii". (Teze şi antiteze,* p. 45, nota 1.) Conceptul de esenţă ne va fi de folos atunci cînd vom aborda — în paralel — descrierea pe care o întreprind cei doi scriitori sentimentului iubirii (acestei probleme i-am consacrat însă un capitol

special, independent de cel de faţă, în care ne rezumăm la cîteva consideraţiuni generale). Psihologia devine la Camil Petrescu, cum spuneam, o psihologie a semnificaţiilor, dintr-o descriere a unor conţinuturi concrete de conştiinţă, cum se prezenta iniţial. Mai exact: asta ar fi trebuit să devină; dar, sub influenţa unui alt sistem de gîndire (structuralismul german), scriitorul recurge la un concept mult mai general decît acela de semnificaţie, şi anume la *„structură",* la *„organism",* înţeles ca unitate indestructibilă a unui tot. Structura reprezintă aşadar un complex de semnificaţii; ridicîndu-se de la analiza detaliului şi a părţii, la analiza întregului, Camil Petrescu trădează de fapt spiritul de subtilitate şi de fineţe al psihologului, intrînd în categoria mai puţin interesantă a moralistului. Scrupulul foarte viu al adevărului îl face să distingă şi aici între o *„structură sufletească autentică"* şi una redată de literatură într-un mod parţial şi incomplet, deci deformat. El se afla în fond în continuarea unei preocupări fenomenologice, care — deşi accentuează latura de idealitate a lumii, acordă totuşi însemnătatea cuvenită şi principiului realităţii; Husserl indica chiar metoda prin care esenţele să fie sesizate în fiinţa lor autentică. Şi această metodă constă în clarificarea zonelor obscure sau nedistincte ale conştiinţei, precum şi a celor ascunse: *„Tot ceea ce pluteşte dinaintea noastră într-o neclaritate osci-*

lantă, căreia îi corespunde o intuiţie mai mult sau mai puţin puternică, mai mult sau mai puţin slabă, trebuie să fie apropiat la o distanţă normală şi adus la un grad de claritate perfectă, dacă doriră să exercităm asupra lui intuiţii eidetice de valoare corespunzătoare, în care esenţele vizate şi relaţiile eidetice să accedă la rangul de dat perfect". (Ideen. . ., par. 67.) Astfel, Husserl distinge între *„esenţele semnificative"* — adică cele pe care le posedă în

mod obiectiv lucrurile — de *„esenţele cognitive"* — adică ceea ce se realizează în planul conştiinţei noastre.
Structura constituie deci un complex de semnificaţii care se cer redate cu cea mai mare fidelitate; artistul trebuie aşadar să cuprindă în imagini literare *„cit mai multe semnificaţii",* să *„răsfrîngă lumea cit mai mult",* cu *„cit mai bogate date". (Despre unele probleme; Obiectivitate — obiectivism.)* Dintr-o asemenea preţuire a structurii riguros autentice a realităţii izvorăşte şi predilecţia declarată a lui Camil Petrescu pentru două mari teme artistice: iubirea şi moartea; în ceea ce priveşte prima dintre ele, ea *„provoacă în spiritele superioare acele complexe înfloriri interioare care, punînd în valoare toate celulele vii şi toate tendinţele (. . .) fac pe individ să dea maximum de randament". (Mihail Sebastian, Femei.)*
De asemenea, şi moartea constituie o împrejurare favorabilă pentru înţelegerea firii, adevărate, într-un
.137
fel foarte intim şi adecvat; în cartea a doua din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* eroul explică în felul următor motivele care l-au determinat să primească cu entuziasm vestea intrării în război: *„N-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc". (Op. cit.,* p. 221.) Foarte concludentă în această ordine ni se pare scena din capitolul *Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu,* cînd Ştefan Gheorghidiu îşi analizează retrospectiv conduita din timpul groaznicului bombardament, căutînd dezlegare la întrebarea: *„Altul, în locul meu, s-ar fi purtat mai demn?",* chestiune care trădează intensitatea efortului de cunoaştere. Aici, gîndirea trebuie să se ferească nu numai de primejdia intuiţiilor incomplete, ci şi de aceea a subiectivităţii.
JProblema autenticităţii nu a scăpat nici lui Marcel Proust; şi el va pune în lumină lipsa de concordanţă dintre o percepţie adecvată şi una incompletă a realităţii. Ne amintim, în această ordine, de faimosul doctor Cottard, pe care l-am cunoscut în primul tom al ciclului ca pe un personaj lipsit de cultură, de o stupiditate nesecată, obsedat de plasarea unor calambururi stîngace, cărora spera — timid — să le experimenteze efectul. Dar iată că, în *La umbra fetelor în floare,* sîntem siliţi să ne obişnuim cu gîndul
138
că doctorul Cottard avea o înzestrare profesională uimitoare, o intuiţie de diagnostician eminent, genial chiar, calităţi pe seama cărora el îşi va cîştiga de altfel o binemeritată reputaţie. Timpul nu 1-a schimbat pe doctorul Cottard, ci numai noi, privitorii, am dobîndit şi o altă perspectivă asupra lui. Cu cît se vor multiplica aceste perspective din care este considerat un personaj, cu atît ne vom apropia de înţelegerea personalităţii sale în structura ei reală. ^ Psihologia personajului se construieşte astfel pe coordonatele unei geometrii în spaţiu, spre deosebire de maniera curentă, a literaturii tradiţionale, care porneşte de la principiile şi metodele geometriei plane. Acelaşi tratament ce i se aplică doctorului Cottard se va extinde şi asupra insignifiantului Octave sau uşuratecei Rachel, care vor face ulterior dovada unor excepţionale aptitudini artistice, în aşa fel, încît amurgul Bermei, gloria teatrului francez, va fi provocat în mare măsură de ascensiunea acelei noi stele care era Rachel.
Hortensia Papadat-Bengescu foloseşte şi ea — nemărturisit — conceptul de autenticitate, atunci cînd vorbeşte despre existenţa unor *„fibre principale ale sufletului",* alături de cea a unor *„fibre secundare";* rînd pe rînd, personajele ei oferă privirilor cititorului cînd o faţă, cînd cealaltă a firii lor.
Contradictorie în conţinutul ei, gîndirea lui Camil Petrescu îşi găseşte un principiu de unitate doar în
139
acţiunea acestei aspiraţii generale spre autenticitate a spiritului său, aspiraţie ce însufleţeşte atît direcţia fenomenologică, cît şi cea vitalistă; din păcate, atît este prea puţin pentru un creator de primă

manme.

PSIHOLOGIA IUBIRII

I

Privind comparativ datele pe care se construieşte filozofia pasiunii la Marcel Proust şi la Gamil Pe-trescu, nu vom fi preocupaţi atît de stabilirea unor fapte de istorie literară; problema pare definitiv rezolvată prin mărturisirile exprese ale scriitorului român (în conferinţele închinate lui Marcel Proust, Camil Petrescu a arătat pe larg cît de mult îi datorează acestuia orientarea sa artistică). Ceea ce am putea adăuga în plus faţă de lucrurile ştiute, ar fi o subliniere a curentelor de gîndire ce circulă, subteran, în ambele opere, deci ceea ce datorează ele, la un loc, spiritualităţii contemporane.

Marcel Proust închină un tom întreg *(La umbra fetelor în floare),* din cele opt ale ciclului, fazei celei mai încărcate de nuanţe din evoluţia pasiunii: naşterea ei. Pagini semnificative se mai găsesc şi în O *iubire a lui Swann* şi în dteva episoade din *Tărîmul Guermanţilor* (iubirea lui Robert de Saint-Loup pentru Rachel). Nu trebuie să ignorăm nici imensul roman — descoperit şi publicat postum — *Jean San-*

teuil, unde sînt prefigurate probleme şi soluţii din *Timpul pierdut;* astfel, primul capitol din cartea a noua a acestuia poartă titlul foarte promiţător *Despre iubire,* titlu care aminteşte nu întâmplător de tratatul lui Stendhal asupra pasiunii. Rîndurile cu care debutează capitolul ne introduc abrupt într-o mentalitate extrem de caracteristică, păstrată nealterată şi mai tîrziu: Stendhal este învinuit de o gîn-dire excesiv de materialistă. Pentru el, *„lucrurile exterioare propriilor noastre stări de conştiinţă (.. .) par să aibă o importanţă reală deosebită".* Este adevărat, iubirea se manifestă sub forma unei preferinţe individuale, ce dobîndeşte un caracter atît de exclusivist, încît fericirea nu mai poate fi concepută în. legătură cu o altă fiinţă. Dar asta nu înseamnă ■— subliniază Proust — că sentimentul, ca act al spiritului, se confundă cu obiectul său: *„Nu există nici o relaţie reală, nici o relaţie adîncă între un chip pe care pentru moment îl găsim încîntător, şi viaţa spiritului".*

Scriitorul semnalează aici o confuzie destul de frecventă a minţii umane, deprinsă să opereze doar cu *„percepţii grosolane şi eronate";* aceeaşi confuzie fundamentală va fi supusă unei critici substanţiale — în funcţie de care se va contura şi metoda fenomenologică — şi de către Edmund Husserl: *„Nu ne va veni în minte să confundăm obiectele de care luăm cunoştinţă (...) cu actele de cunoştinţă însele,*

acte care reprezintă conştiinţa despre acele obiecte". (Ideen zu einer reinen Phaenomenologie u. phaenome-nologischen Philosophie, par. 35.) Filozofului şi ro-mancierului le revine prin urmare îndatorirea de a observa fenomenul în asemenea situaţii şi împrejurări, care să permită cititorului să distingă cu mai multă uşurinţă între activitatea pură a spiritului şi realitatea exterioară corespunzătoare; numai în felul | acesta va ajunge el să perceapă diferenţiat cele două fenomene, numai cînd ele îi sînt prezentate în forme extreme. Bineînţeles că atunci sentimentele i se vor părea cam abstracte, de o puritate deosebită; ele vor poseda în schimb toate atributele realităţii.

Marcel Proust se opreşte la cel puţin trei tipuri de situaţii de genul celor amintite; cel dintîi constă în eliminarea raportului de reciprocitate, în descrierea unei iubiri care dăinuie în ciuda faptului că nu este împărtăşită, că nu este deci încurajată din afară._ Or, iubirea *„nu poate reveni asupra ei însăşi, pentru a se cunoaşte mai bine, decît atunci cînd întîlneşte obstacolul indiferenţei".* (Emma Cabire, *La concep-tion subjectiviste de Vamour chez M.P.,* în *Les Cu-hiers de M.P.,* I, p. 202.) în consecinţă, scriitorul îl va obliga pe Jean Santeuil să se îndrăgostească de Doamna S., în condiţii în care orice speranţă îi era cu desăvîrşire interzisă. Răceala vădită şi iremediabilă a femeii iubite îl constrînge pe erou să-şi trăiască sentimentul *„într-o formă redusă",* care îi con-

feră un sens *„ceva mai vag şi mai larg".* Nici o fiinţă reală, deci, nu este necesară pentru existenţa sentimentului însuşi; acesta se afirmă ca un sistem închis în sine, ca un sistem ce îi aparţine numai lui şi care nu datoreşte nimic lumii exterioare.

O concluzie identică se desprinde şi din analiza celui de al doilea tip de situaţii folosit de Marcel Proust în mod frecvent în opera sa. De nenumărate ori, personajele lui se îndrăgostesc de fiinţe neîndoielnic inferioare lor; astfel, Swann — un amator de artă foarte subţire, rafinat; un monden perfect, primit cu plăcere în saloanele cele mai elegante; un erudit în domenii variate — va cunoaşte marea pasiune a vieţii lui mulţumită Odettei de Crecy, o cocotă snoabă, lipsită de gust artistic, vulgară şi cu o inteligenţă subdezvoltată şi care, pe deasupra, nici sub aspect fizic nu se încadra în *„genul"* pentru care avea predilecţie Swann. Evident, nu calităţile personale ale Odettei puteau să stea la originea sentimentului lui Swann, sentiment ce ajunge atît de puternic la un moment dat, încît însuşi eroul ar dori să se vindece sufleteşte, însă nu izbuteşte în nici un fel să se elibereze. Ce îl legase atunci atît de strîns de această fiinţă detestabilă, pe care el însuşi o socotea inferioară? Desigur că numai hazardul; în orice caz, scriitorul are grijă să precizeze că iubirea posedă o făptură a ei proprie, *„un trup"* cum ar fi spus Hortensia Papadat-Bengescu, în compoziţia că-

ruia nu intră nici un element exterior. *„Cum* — se întreabă Swann — *toată această agitaţie numai pentru motivul că nu o va vedea pe Odette decît a doua zi, ceea ce tocmai îşi dorise acum o oră, înainte de a veni la Doamna Verdurin?"* Prezenţa insipidă a Odettei nu este în stare să justifice, singură, un sentiment de o astfel de calitate şi de o intensitate atît de mare.

Situaţiile în care Marcel Proust izbuteşte să pună în lumină cu mai multă acurateţe forma impersonală a pasiunii sînt acelea ce aparţin cu precădere celui de al treilea tip de situaţie anunţat de noi. Printr-un adevărat tur de forţă, scriitorul demonstrează cum iubirea se naşte şi prinde consistenţă în condiţiile în care obiectul ei rămîne perfect nedeterminat. Spre a apăsa şi mai mult pe articulaţiile pur interioare ale sentimentului, scriitorul face ca multă vreme eroul său să întîrzie fixarea preferinţelor lui asupra uneia sau alteia dintre fetele din grupul de la Balbec, deşi în sufletul lui iubirea se conturase deja; el ne atrage atenţia asupra caracterului fortuit şi cu totul secundar al acestui act final în desfăşurarea fenomenului. Cînd Albertine, cînd Andree, cînd Gisele se vor desprinde din grup, fiind pe punctul de a deveni obiectul unei mari pasiuni. Aspiraţiile personajelor lui Marcel Proust se îndru-mează cu regularitate înspre acele fiinţe care prin ocupaţiile, prin profesiunea lor, prin apartenenţa lor

io

socială sau geografică, scapă oricăror reprezentări anterioare ale lor, se refuză comparaţiilor şi clasificărilor. In ele trebuie să se manifeste o esenţă necunoscută, *„imposibil de imaginat apriori".* In lungile promenade solitare în împrejurimile Combray-ului, povestitorul mărturiseşte dorinţa nedesluşită ca la o răscruce de drumuri să răsară dinaintea lui o ţărancă tânără, pe oare să *„o poată strînge în braţe";* farmecul aventurii ar fi sporit **însă** considerabil dacă ţăranca ar fi fost înzestrată şi cu un alt gen de calităţi, cu alte cuvinte dacă fiinţa ei şi-ar fi depăşit propria condiţie — de *„exemplar oarecare al acestui tip general: femeia"* — printr-o trăsătură individuală. De pildă, aceea de a părea *„un produs necesar al acelor pămînturi",* un fel de divinitate a locurilor.

Situaţia se repetă şi atunci cînd, de la fereastra vagonului care îl purta spre Balbec, eroul zăreşte o tînără care oferea cafea cu lapte călătorilor; în afara farmecului fizic, apariţia ei răspîndeşte şi un alt fel de farmec, în care eroul ar dori să fie iniţiat: *„farmecul vieţii rustice şi al primelor ore ale dimineţii".*

Şi, mai **târziu,** în perioada cînd, în ciuda legăturii cu Albertine, în sufletul eroului se pregăteşte trecerea spre o altă pasiune, el urmăreşte în zorii zilei de la fereastra camerei, siluetele îndepărtate ale femeilor. Privirea i se opreşte mai stăruitor asupra

modestelor spălătorese sau lăptărese, tocmai pentru că fiinţa acestora purta insignele unei existenţe diferite de universul lui cotidian: *„Ai vrea ca această femeie să fie bine specializată în profesiunea ei, pentru a ne putea permite să evadăm în acea lume pe care un costum particular ne determină să o credem romanesc de diferită". (La Prisonniere,* I, 1923, p. 35.) Este adevărat, această permanentă aspiraţie spre noutate a personajului lui Marcel Proust ne face să ne gîndim mai întâi la H. Bergson, iar nu la Husserl; fostul profesor de filozofie al lui Marcel Proust făcea o distincţie netă între viaţa corpului şi viaţa spiritului. Principiul care guvernează viaţa corpului este acela al repetiţiei; pe cînd corpul năzuieşte spre repetarea mecanică a aceloraşi operaţiuni, spiritul, dimpotrivă, caută originalitate permanentă, lipsa de identitate. Faptul că eroii lui Marcel Proust caută cu atîta stăruinţă o imagine ieşită din comun a feminităţii, nu indică altceva decît o afirmaţiune a spiritului, o bruscă înviorare a lui, precum şi încercarea de a scutura sistemul de habitudini pe oare îl elaborase trupul. *„în mod obişnuit* — susţine Marcel Proust — *trăim cu fiinţa noastră redusă la minimum, cea mai mare parte a facultăţilor rămînînd adormite, deoarece ele se lasă în seama obişnuinţei, iar aceasta ştie prea bine ce are de făcut, aşa incit poate să se dispenseze de ajutorul lor".*

Dar tot atît de adevărat este şi faptul că niciodată această aspiraţie spre cunoaştere nu merge pînă la capăt, ea rămîne o simplă aspiraţie; niciodată acele apariţii feminine de care am vorbit nu au zăbovit mai mult de o clipă în viaţa eroului, motiv pentru care el le denumeşte chiar, cu un termen celebru deja, *„apariţii fugitive".* Caracterul nedeterminat al actului spiritual poate fi ilustrat prin următorul portret al Orianei de Guermantes, făcut de un îndrăgostit: *„In serbările pe care le dădea, cum nu îmi imaginam pentru invitaţi nici un corp, nici o mustaţă, nici o botină, nici o frază pronunţată care să fie banală, sau chiar originală într-un fel omenesc şi raţional, acest vîrtej de nume, introducînd mai puţină materie de cum ar fi făcut-o o masă cu fantome sau un bal cu spectre în jurul statuetei de porţelan de Saxa care era Doamna de Guermantes, păstra o transparenţă de vitrină hotelului ei de sticlă". (Le Cote de Guermantes,* 1920, I, p. 14.) Nefiind de loc stînje-nită de împrejurarea că obiectul ei se menţine într-o poziţie care este lipsită de orice determinări, de orice trăsături distincte, pasiunea se dezvoltă într-un mod complet totuşi; de unde aceeaşi încheiere că nici o fiinţă reală nu este necesară producerii ei.

Marcel Proust aplică metoda sa de analiză — uimitor de înrudită cu metoda *„reducţiei fenomenolo-gice"* — la întreaga viaţă sentimentală, adăugind la studiul iubirii un studiu al geloziei. De altminteri —

aşa cum observă şi Anton Holban în vasta exegeză pe care a consacrat-o lui Marcel Proust — substanţa specifică a geloziei, esenţa ei, nu se deosebeşte prea mult de substanţa iubirii. Gelozia se naşte din dorinţa de a poseda integral sufletul femeii; această dorinţă nu se manifestă decît atunci cînd descoperim că o parte din gîndurile şi din visurile ei se ascunde de ochii noştri, printr-un văl de tăcere voită sau prin minciună. De îndată ce avem însă impresia că ne-am atins acest obiectiv, că am devenit stăpîni pe viaţa lăuntrică a femeii, facem constatarea pe care şi Hamlet o făcuse după discuţia lui cu Fortinbras: *„în jocul morţii şi-al primejdiei / S-aruncă pentru coaja unui ou".* Experienţa aceasta o face înaintea tuturor Charles Swann: *„Cu siguranţă, el* (Swann — n.n.) *se îndoia serios in unele momente că, în sine, acţiunile cotidiene ale Odettei ar fi fost pasionant de interesante, şi că relaţiile pe care ea putea să le aibă cu alţi oameni ar exhala într-un fel universal şi valabil pentru orice fiinţă inteligenţă, o tristeţe morbidă, capabilă de a stîrni febra sinuciderii". (Du cote de chez Swann,* 1919, II, p. 60.) Povestitorul însuşi declară că ar suporta ca Albertine să îl înşele, dar cu condiţia să îl înşele cu ştirea şi cu încuviinţarea lui, şi sub supravegherea lui directă.

Toate observaţiile lui Marcel Proust converg spre acelaşi punct, unde el se întîlneşte — printr-o in-explicabilă împrejurare — cu cele mai îndrăzneţe

propoziţii ale doctrinei fenomenologice. Iată cum defineşte Edmund Husserl actul pur de conştiinţă: *„Conştiinţa considerată în „puritatea" ei trebuie să fie considerată ca un sistem închis în sine, ca un sistem de existenţă absolut, în care nimic nu poate să pătrundă şi din care nimic nu poate să iasă, care nu posedă o exterioritate de ordin spaţial sau temporal, care nu poate fi inclus în nici un sistem spa-ţio-temporal, care nu poate suporta cauzalitatea nici unui lucru, nici să exercite cauzalitate asupra*

cuiva străin". (Idem . . ., par. 49.)

Curios totuşi cum o mentalitate tipic fenomenologică se aplică — în cazul lui Proust — cu argumente de provenienţă vitalistă; lui Bergson îi datorează el definirea caracterului individual al frumosului, şi tot lui Bergson critica habitudinilor şi a efectelor produse de acestea în activitatea spirituală. Pe alocuri, el se apropie chiar — destul de periculos, amenin-ţînd să compromită puritatea concepţiei — de distincţia operată de filozoful vitalist între subiectiv şi obiectiv. Trecerea de la imaginea nedeterminată a fiinţei iubite la noţiuni ceva mai precise despre aceasta îl decepţionează cu regularitate pe povestitor (din unghi fenomenologic, nu era de loc obligatoriu să se întîmple aşa ceva); ceea ce ne trimite la un pasaj din *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei: „Ideea de viitor, plină de o infinitate de posibilităţi, este deci mai fecundă decît viitorul în-*

suşi, şi de aceea se şi recunoaşte mai mult farmec visului decît posesiunii". Formulări exprese ale na-ratorului impun o referire la lucrarea indicată; disperat de evadarea Albertinei, Marcel îi trimite o scrisoare prin care încearcă să o ademenească cu mari ispite şi să o determine să revină la el. îşi pune în scrisoare speranţe atît de temeinice, încît aproape că nu se mai îndoieşte de reuşita demersului; în aceeaşi clipă, ideea că o va avea iarăşi pe Albertine lîngă el nu îl mai încîntă, se simte chiar — antici-pînd — deziluzionat, în prada regretului *„de a se fi fixat la această unică formă de fericire, în dauna altora posibile, care se vedeau astfel excluse". (Albertine disparue,* 1925, I, p. 73—74.)

Efortul caracteristic pentru Marcel Proust rămîne însă acela de a desprinde valoarea de universalitate a sentimentelor, de a intra în posesiunea acelor date oare fac posibilă apariţia pasiunii, date de un ordin foarte general. „Si *notre amour n'est pas seulement d'une Gilberte, ce qui nous fit tant souffrir, ce n'est pas parce que ii est aussi Vamour d'une Albertine, mais parce qu'il est une portion de notre âme plus durable que Ies moi divers qui meurent successive-ment en nous et qui voudraient egoistement le rete-nir, portion de notre âme qui doit, quelque mal d'ail-leurs utile que cela nous fasse se detacher des etres pour que nous en comprenions, et pour en restituer la generalite et donner cet amour, la comprehension*

de cet amour, ă tous, ă l'esprit universal et non ă telle, puis ă telle en lesquelles tel, puis tel de ceux que nous avons ete successivement, voudraient se fondre". (Le Temps Retrouve, 1927, II, p. 51.)

II

Raportat la Marcel Proust, romanul lui Camil Pe-trescu se supune — în linii mari — aceloraşi legi de construcţie şi de concepţie, deşi în amănunt caută să se separe de acesta. Pentru a valorifica cît mai pregnant distincţia dintre conştiinţă şi realitatea exterioară, dintre universal şi contingent, Camil Pe-trescu izbuteşte să inventeze un tip de situaţie deosebit de cele al căror model ni-1 furniza Marcel Proust, şi anume obişnuinţa. De cele mai multe ori, declară Ştefan Gheorghidiu, eroul din *Ultima noapte de dragoste, întiia noapte de război, „te obişnuieşti, greu, la început, să-ţi placă femeia fără care mai tîr-ziu nu mai poţi trăi".* Realitatea exterioară nu ne ajută cu nimic atunci cînd ne propunem să înţelegem viaţa spiritului; astfel, iniţial, preferinţele lui Ştefan Gheorghidiu nu mergeau spre fata care avea să-i devină soţie, ci spre o colegă de universitate a acesteia, *„căci era oacheşă, iar mie nu-mi plăceau blondele".* (Ella era blondă.) In ciuda absenţei unei atracţii pentru Ella, eroul pe dînsa o va iubi totuşi, şi nu pe cealaltă, deoarece obişnuinţa şi-a spus cuvîntul: *„Te*

1

obişnuieşti cu surîsul şi vocea ei, aşa cum te obişnuieşti cu un peisaj. Şi treptat îţi trebuieşte prezenţa ei zilnică". (Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, p. 35.) Un examen fără idei preconcepute al episodului erotic din acest roman va stabili însă că nu obişnuinţa a jucat aici rolul cel mai însemnat. Ideea habitudinii revine şi în cel de al doilea roman al scriitorului, definind (dar în mod contradictoriu) iubirea lui G. Dem. Ladima — poet de geniu şi fire excepţională — pentru actriţa Emilia Răchi-taru. Intenţia primitivă a lui Camil Petrescu a fost — se pare — numai aceea de a concura pe Marcel Proust cu propriile mijloace ale

acestuia; fiecare amănunt vine să ne întărească presupunerea, înce-pînd chiar cu situaţia centrală. Foarte bine aleasă, ea ne prezintă în primul rînd un cuplu de îndrăgostiţi în care unul dintre parteneri — cel care iubeşte — este înzestrat cu calităţi superioare, în vreme ce celălalt — cel care se lasă iubit — pare să nu justifice prin nimic obiectiv sentimentele pe care le inspiră. In al doilea rînd, scriitorul precizează — de altfel cu inteligenţă şi în mod convingător — că imaginaţia lui Ladima avea extrem de puţine date pe care să se sprijine în ideea pe care şi-o face despre Emilia; sărăcia materială a personajului îl împiedica să iasă în lume cu femeia dorită, îl împiedica să o cunoască sub aspecte diferite, rămînînd deci finalmente cu o noţiune extrem de slab deter-

minată despre ea. La lipsa de determinare a ideii despre Emilia, se adaugă — admirabil — chiar şi intuiţia bergsoniană a unui farmec aparte şi prin excelenţă individual, spre care eroul — sufocat de lo-curile comune ale existenţei — aspira intens: „să *săruţi seara, pe aleea întunecată a unui parc, o gură care a înfiorat o sală de spectatori". (Patul lui Pro-cust,* p. 102.) Nedeterminarea produce aproape în-totdeauna impresia de mister: *„Toate datele îi scăpau . .. El era nevoit să creadă ...* o *Emilie plină de mister. Dacă nu vezi cotidianul unui om, ci numai aşa cum apare pe catedră, nu poţi niciodată să-l cunoşti". (Ibid.,* p. 167.) Impresia de mister este accentuată şi de asemănarea — pe care şi Swann o remarcă în cazul Odettei — cu un tablou celebru: *„nu vorbesc de capul tău, care, ţi-am mai spus-o, îmi aminteşte desăvîrşit de Lavinia, jiica lui Tizian, purtînd în tabloul pe care l-om văzut în singura mea călătorie în străinătate, o tavă cu fructe". (Ibid.,* p. 311.) In fine, iubirea lui Ladima se consolidează — ca şi la eroii lui Marcel Proust — în ciuda lipsei de reciprocitate a sentimentului; interesată de alte legături, mai profitabile pentru dînsa sub toate aspectele, Emilia înmulţea exagerat numărul ieşirilor ei în oraş, sub pretextul fantastic al *„repetiţiilor la teatru".* Dar chiar şi atunci cînd se afla acasă, îşi ascundea prezenţa şi cîteodată chiar şi infidelităţile,

în odaia din fund, ocrotită de şiretenia Valeriei, sora ei, precum şi de naivitatea poetului.

Dar iată că, minte nedisciplinată şi nefamiliarizată mai intim cu principiile fenomenologice, Camil Pe-trescu cade el însuşi pradă iluziei împotriva căreia ridicase armele; el nu poate concepe totuşi ca obiec-tul pasiunii să fie chiar atît de lipsit de însemnătate. Astfel — întocmai ca şi Swann — Ladima se edifică pe de-a-ntregul asupra caracterului adevărat al Emiliei, depăşind faza iniţială a nedeterminării. *„E prea mare deosebirea dintre ele* (însuşirile presupuse ale Emiliei — n.n.) şi *ceea ce arăta Emilia, ca să fie posibil ca un îndrăgostit, fie el şi Ladima, să le creadă, scriindu-le." (Ibid.,* p. 312.)

Conflictul dintre iubire şi cunoaştere este rezolvat mai întîi de scriitor (încă într-o direcţie fenomenologică) prin ideea habitudinii; era imposibil ca Ladima să mai dea înapoi, în ciuda dispreţului raţional pe care începea să-l simtă, întrucît el se obişnuise cu Emilia, prezenţa ei îi devenise necesară, îi intrase în sînge. *„Emy, ceea ce simt pentru tine nu e nici dragoste, nici ură. .. E ceea ce simte somnambulul pentru lună". (Ibid.,* p. 358.) Dar scriitorul nu mai are, în mod vizibil, încredere în această explicaţie, pe care o detaliase pe larg în primul său roman; el nu izbuteşte să gîndească simultan dispreţul intelectual al lui Ladima faţă de Emilia şi puternica afecţiune a acestuia pentru actriţă, chiar dacă se invoca ideea

obişnuinţei. Procedînd la o analiză fenomenologică consecventă, Marcel Proust disocia cele două fenomene ca fiind realităţi de sine stătătoare; Swann nu a obţinut indiferenţa şi liniştea sufletească printr-o cunoştinţă mai exactă a Odettei.

Intr-un asemenea caz, Camil Petrescu se vede obligat să recurgă la o explicaţie de o altă natură, îndepărtîndu-se simţitor de principiile fenomenologice: *„Socot că el* (Ladima — n.n.) se *amăgea cu oarecare luciditate." (Ibid.,* p. 312.) Treptat, Ladima ar fi renunţat cu bună-ştiinţă la adevăr şi ar fi în-cercat să atribuie Emiliei însuşiri fictive, sugestio-nîndu-se apoi în privinţa realităţii lor: *„pătimaş, împrumută înseşi Emiliei tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi şi o iubeşte anume pentru ceea ce i-a împrumutat chiar el". (Ibid.,* p. 313.)

Care sînt atributele pe care i le atribuie astfel Ladima iubitei sale? In scrisorile pe care i le trimite, el vorbeşte de *„inteligenţa aceea egală, subtilă",* de *„judecata adîncă şi aşa de frumos domoală",* de im-presia de *„sănătate trupească şi sufletească"* pe care o încearcă în prezenţa ei, de efectul de înseninare pe care îl produce Emilia asupra lui prin *„liniştea ei",* prin *„surîsul plin, cinstit",* prin *„bunătatea şi sinceritatea gesturilor"* etc. *(Ibid.,* p. 311.) Idealul poetului este aşadar un ideal extrem de concret,

viziunea lui lăuntrică are contururi bine precizate; trebuie să arătăm însă că acest ideal nu se elaborează de către Ladima în mod liber, ci sub presiunea anumitor factori exteriori întimplători, sub presiunea contingentului. Visul lui Ladima, visul lui de fericire, se naşte din mijlocul restricţiilor şi ca urmare a refulărilor impuse de traiul lui precar de artist fără slujbă, fără prieteni, fără simpatii, cu mese neregulate, cu aşternuturi murdare şi rupte, cu haine roase la mîneci, cu oboseală şi deznădejde etc. închipuirile sale despre Emilia sînt într-o strînsă legătură cu năzuinţa de a locui cîndva într-o casă şi într-un regim de viaţă asemănător aceluia pe care 1-a observat el cîndva la un confrate de la Rîmnicu-Sărat: „aş *vrea numai puţinul luminos pe care l-am găsit la un confrate la Rîmnicu-Sărat, astă-iarnă, cină m-a invitat pentru două zile la el. O casă mică, numai cu vreo patru odăi, luminoase toate, Emy, cu duşumele uscate, cu perdele albe la ferestre, cu un dormitor cu sofa mare, călduros, cu o cameră de musafiri (.. .) al cărei aşternut seara era olandă şi dantelă, cu o mescioară, şi pe ea o lampă portativă, să citeşti culcat (...). Ah, şi-o nevastă, o nevastă plinuţă, albă ca tine, cu ochii mari, verzi, numai viaţă, strălucitoare de curăţenie şi sănătate". (Ibid.,* p. 162.) Aspiraţia lui Ladima, datorită resorturilor psihologice care o generează, nu se defineşte ca o trăire pură a spiritului, ci ca o trăire încărcată de materialitate. De aceea, în principiu, binoînţeles că aspiraţiile poetului ar fi putut fi oricînd realizate,

dacă întîmpiarea ar fi fost mai binevoitoare cu el; în acest caz, iubirea lui ar fi avut o desfăşurare fericită, Ladima nu s-ap* imai fi văzut obligat să se sugestioneze. Autosugestionarea nu constituie deci o manifestare cu caracter permanent, o manifestare ce ţine de însăşi esenţa sentimentului, ci doar un accident. Pornit ou intenţii fenomenologice, -cu dorinţa de a demonstra printr-o situaţie tipică felul în care se produce în general iubirea, cu ambiţia de a demonta mecanismul universal al pasiunii, Camil Petrescu sfîrşeşte prin a ne oferi o melodramă banală.

Dar situaţiile erotice cele mai reprezentative pentru gîndirea şi personalitatea scriitorului sînt altele, acelea în care el defineşte iubirea ca alegere, ca preferinţă; preferinţa stă de fapt la temelia pasiunii lui Ştefan Gheorghidiu pentru soţia lui, pentru Ella, ca şi în cazul lui Fred Vasilescu pentru Doamna T.

Ce trăsături provoacă, în ambele împrejurări, acest act preferenţial, acest act de alegere? în primul rînd, marea capacitate a celor două eroine de a imprima un maximum de spontaneitate trăirilor; sub acest aspect, capitolul *E tot filozofie,* din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* trebuie considerat drept un adevărat studiu de expresivitate. E surprinzător cît de variate reacţii a putut avea eroina într-un interval de timp relativ scurt, şi la agenţi atît de monotoni şi de plictisitori, precum sistemele filozofilor, de trei mii de ani încoace. Doamna T. face

şi ea dovada unei superioare capacităţi de spontaneitate; faţa ei înregistra cu exactitate *„cele mai mici nuanţe ale clipei, de îi puteai urmări succesiunea gîndurilor doar pe crisparea uşoară a buzelor, pe obraji, pe ochii albăstriţi ca trecerea umbrei unui nor de apă". (Patul lui Procust,* p. 223.)

Dar cu ce scop se opreşte alegerea personajelor tocmai asupra acelor fiinţe care reţin atenţia prin neobişnuita lor spontaneitate? Am stabilit, într-un capitol precedent, că scriitorul român se apropie pe alocuri foarte sensibil de felul în care explică doctrina bergsoniană fenomenul vieţii, subliniind cu precădere caracterul concret al trăirilor, aspectul lor individual şi nerepetabil, imposibil de prins în vreun concept; din această perspectivă, sentimentele sînt cu atît mai autentice, cu cît conţinutul lor strict emoţional dobîndeşte o consistenţă tot mai mare, cu cît se înmulţesc reacţiile directe ale sensibilităţii, în dauna formelor curat intelectuale. In funcţie de gradul de spontaneitate deci, se poate defini şi valoarea de realitate a iubirii, măsura în care ea există cu adevărat sau în care se afirmă ca pură abstracţiune mentală. Camil Petrescu întăreşte ideea de autenticitate şi printr-o altă precizare, prin observaţia că trăirea nu trebuie să se rezume la o emoţie localizată şi elementară, ci să cuprindă, printr-o intensă participare interioară, sufletul în întregul său, ne-lăsînd nici o regiune a lui inactivă.

Orientarea struc-

turalistă a scriitorului îşi spune cuvîntul în pretenţia ca pînă şi momentele de voluptate să fie dublate \de manifestări emoţionale superioare, iar trăirea să aibă, în felul acesta, un caracter complex: *„zbuciumarea e uneori o îndoială, o apropiere, un surîs al voluptăţii, un moment de încordare, o descurajare care primeşte o dojana surîzătoare, o luptă unde jiecare mişcare are precizia unui schimb de lovituri de floretă, o senzaţie de înfrîngere căreia imediat îi urmează un val de duioşie". (Patul lui Procust,* p. 72.) Cea de a doua trăsătură marcantă a eroinelor din romanele lui Camil Petrescu — în mai mică măsură la Ella, şi în proporţie considerabilă la Doamna T. — o reprezintă inteligenţa lor de o factură cu totul superioară. Ea se traduce printr-o lipsă de rigiditate a spiritului, printr-o putere nelimitată de a se adapta oricărei probleme şi oricărei schimbări ce intervine în raporturile sufleteşti, prin uşurinţa cu care rezolvă situaţiile cele mai diverse. Iubirea aduce faţă în faţă două universuri sufleteşti, la fel de complexe, la fel de bogate în substanţă — şi între cele două universuri trebuie să se închege un dialog; dificultatea va fi rezolvată numai printr-un exerciţiu foarte nuanţat al inteligenţei. *„Inteligenţa nu e „pusă în paranteze", ci e permanent solicitată de femeie şi de dragoste". (Mihail Sebastian, Femei.)* Accentul cade deci — ca şi mai înainte — pe caracterul concret al activităţii sufleteşti; rigiditatea reprezintă o trăsă-

tură a spiritului, împotriva căreia H. Bergson dusese o campanie înverşunată, în întreaga sa operă. Din platitudinea spirituală a Emiliei Răchitaru nu va izvorî niciodată un act de înţelegere mai subtil şi mai sensibil la nuanţe; ea nu izbuteşte de pildă să găsească tonul potrivit cu firea şi cu personalitatea lui Fred Vasilescu: *„îmbrăţişarea Emiliei e însă aproximativă, în contratimp, pierzînd contactul". (Patul lui Procust,* p. 73.) Greoaie, ea reacţionează faţă de Fred aşa cum era obişnuită să reacţioneze faţă de alţii, foarte mult diferiţi ea fire şi ca gusturi de acesta: *„Escrocule, nu te-am văzut eu cum făceai pe cocoşul în jurul ei".* La care, Fred comentează pentru sine, în surdină: *„Iar interpelarea „escrocule", ca să poată fi spusă unui bărbat, trebuie să presupuie o oarecare familiaritate, un fel de numitor comun al conversaţiei. Sună însă în gura Emiliei ca o insultă...". (Ibid.,* p. 75.) O îmbrăţişare adevărată a două corpuri, aşa cum se săvîrşeşte ea între Doamna T. şi Fred Vasilescu, *„e ca o convorbire între două inteligenţe, în care nici un moment una nu pierde înţelegerea cu cealaltă, sau ca o carte citită cu pasiune, în care fiecare amănunt e priceput şi justificat". (Ibid.,* p. 72.) Ideea de participare totalitară a personalităţii în momentele cînd angajate sînt totuşi numai trupurile ne aminteşte destul de stăruitor de teoria Hortensiei Papadat-Bengescu cu privire la întrepătrunderea dintre trupul fizic şi trupul
n

sufletesc; de altminteri, însuşi Camil Petrescu ne-a obligat la o asemenea asociaţie, printr-o formulare izbitoare a lui: *„fiecare gest şi mişcare sînt ca nişte replici ale corpurilor, răspunzîndu-şi într-o piesă bine scrisă". (Ibid.)* Subliniem încă o dată însă ceea *ce* trebuie neapărat reţinut în concepţia lui Camil *I* Petrescu, şi anume că inteligenţa reprezintă o facul- | tate eminamente concretă, absolut indiferentă la ^ideile generale.

In sfîrşit, cea de pe urmă, şi cea mai însemnată dintre particularităţile care contribuie la fixarea preferinţei erotice echivalează cu capacitatea personajelor de a subordona spontaneitatea trăirii unor semnificaţii generale. Astfel, rostite de Doamna T., ideile cele mai comune primeau — o dată cu farmecul vocii ei bine timbrate — nuanţe tulburătoare, *„un înţeles sexual".* Viaţa sentimentală — inclusiv iubirea — se va supune şi ea aceloraşi norme; exemplul cel mai elocvent ni-1 oferă tot Doamna T. Fred Va-silescu observase pe bună dreptate sensibilitatea ei atît de personală, care înregistra *„ca un seismograf fiorul oricărui gest frumos".* Or, dorind să-şi mobileze cit mai modern noul său apartament, Fred se adresează magazinului de „Artă decorativă". Aici îl întîmpină însăşi Doamna T.; dar, constatînd că *„îi este imposibil să ştie ce vrea",* eroul îi încredinţează vînzătoarei necunoscute cheile garsonierei, cu rugămintea de a proceda cum va socoti ea de cuviinţă.

162

Gestul acesta *„cam trăsnit"* o cutremură pe femeie în adîncurile fiinţei sale; hotărînd că *„lucrurile frumoase sînt puţine"* şi că *„dacă le laşi fără răspuns e păcat",* ea i se va dărui lui Fred.

De un act de afirmare a personalităţii se leagă şi apariţia iubirii în cazul lui Ştefan Gheorghidiu, deşi scriitorul ne asigurase la un moment dat că totul s-ar datora aici habitudinilor. Numai aşa se explică şi efortul eroului de a-şi reaminti de caracterul şi de firea Ellei, în momentele cînd — de obicei — este aproape imposibil să-ţi îndrepţi atenţia şi spre aşa ceva, adică în momentele de maximă voluptate; totul nu stă deci în obişnuinţă, ci şi în gîndire. Bucuria simţurilor cere eonsimţămîntul şi participarea conştiinţei, a întregii personalităţi: *„Eu priveam ochii îndoliaţi, care vegheaseră nopţi de-a rîndul deasupra patului prietenei bolnave, mîna palidă care scotea din camera suferindei ligheanul cu pansamentele murdare schimbate, aceeaşi mînă palidă care copiase zeci şi zeci de pagini pentru mătuşă. Am prins să caut în tot trupul acesta de prinţesă dornică, sufletul, floarea gîndului şi a loialităţii". (Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* p. 94.)

Definind iubirea ca preferinţă, şi explicînd apariţia sentimentului printr-un act de preferinţă, scriitorul — în ciuda articulaţiilor de ordin fenomenologic pe care le menţine în chestiuni de detaliu — ratează şansa de a descrie însăşi esenţa sentimentului, sub-

163

stanţa lui exclusiv lăuntrică. Principiul realităţii iese victorios şi la el, în cele din urmă, aşa cum se în-tîmplase în cazul Hortensiei Papadat-Bengescu. Este adevărat însă că, Camil Petrescu nu a alunecat într-o mentalitate curat empirică; asta ar fi implicat o preferinţă cu totul particulară, restrînsă la o asemenea îngustime, încît să nu admită decît o singură alegere, şi numai pe aceea. Inclusă în structura personalităţii, preferinţa intră într-un spaţiu ceva mai larg, ceva mai general, fără să piardă însă caracterul ei vădit tranzitiv. Camil Petrescu nu a înregistrat de fapt decît o singură izbândă de natură fenomenologică, dar şi aceea expusă sumar şi tratată cu neglijenţă: ideea obişnuinţei cu prezenţa unei oarecare femei — pentru care nu este nevoie să existe o apreciere, o evaluare favorabilă — obişnuinţă care se transformă cu timpul într-o nevoie organică. *„Psihologia arată că au tendinţă de stabilitate stările sufleteşti repetate şi că, menţinute cu voinţa, duc la o adevărată nevroză". (Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* p. 36.)

III

Preocupările intelectuale pe care le conţine opera romanescă a lui Camil Petrescu sînt uneori în mod serios prejudiciate de anumite manifestări cu caracter de primitivitate ale temperamentului scriitorului.

164

Avem — noi, ca cititori — impresia că romancierul poseda un temperament destul de brutal, cu puternice impulsuri ale instinctelor elementare, în special ale instinctului sexual. Nu credem a exagera prea mult, atunci cînd considerăm că tocmai preocupările înalte, preocupările de ordin spiritual, aspiraţiile de mare intelectualitate ale lui Camil Petrescu au făcut din el un refulat. Pentru că tensiunea sexuală sporeşte considerabil la eroii săi, tocmai în acele împrejurări în care ei au de-a face cu femei de o superioritate sufletească uluitoare; aşa şi explică scriitorul — cu aerul de a face o observaţie morală de ordin general — *„curiozitatea ascunsă şi vagă, despre anatomia sexuală a personalităţilor celebre". (Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,* p. 151.) Chiar şi un psihanalist diletant şi de oca-zie — cum este autorul acestor rînduri — poate identifica aici prezenţa unui conflict lăuntric, care —- în mod normal, la persoanele cu o sexualitate normală — nu ar trebui să apară. De altfel, Ştefan Gheorghidiu nu este singurul care să simtă această nevoie de exhibiţionism; încă din prima noapte petrecută împreună cu Doamna T., Fred Vasilescu comite un gest foarte caracteristic. Femeia îşi ascundea cu înfrigurare şi teamă trupul, acoperindu-se cu un cearşaf *„pînă sub bărbie";* eroul nu se jenează însă sa îi smulgă cearşaful, *„cu toată opunerea*

speriată", şi să îl arunce *„în mijlocul camerii, ca să nu se mai*
165
poată acoperi". (Patul lui Procust, p. 338.) Aşa încât, pe drept cuvînt se felicită Fred Vasilescu la un moment dat: *„O văd limpede, căci am privit-o cu neruşinare şi nu mi-e un colţ al trupului ei necunoscut". (Ibid., p.* 352.)
Elevaţia morală a femeii, nobleţea ei spirituală, imprimă conflictului lăuntric o intensitate atît de mare, încît acesta ia cîteodată forma nevoii de obscenitate; acelaşi Fred Vasilescu mărturiseşte că, după despărţirea de Doamna T., era atît de *„obsedat de sexualitatea ei",* încît regreta că nu o are *„fotografiată, răsturnată, într-una din acele poze obscene, şi aş vrea-o exasperat de obscenă, aşa cum se oferă pe sub mină, cu fereală de poliţie". (Ibid.,* p. 353.)
La rîndul său, Ştefan Gheorghidiu, în clipele ultime ale îmbrăţişării, rosteşte orori, vorbe deşucheate, ca pentru a *„smulge nişte măşti",* dînd posesiunii toate aparenţele unei profanări: *„Am înţeles, din nou, că iubirea fizică frumoasă e o profanare. (...) Şi cu atît mai aprigă e voluptatea acestei pîn-găriri, cu cît mai plină de nobleţe e icoana răsturnată. Cauţi, crescînd în exasperata, în smintita înşurubare, durerile şi bucuriile trecute, frumuseţea luminoasă, a fericirilor trăite, pălmuieşti devotamente de înger lînced şi duioşii gingaşe, jocuri de inteligenţă neasemănate şi melancolii zîmbitoare". (Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război",* p. 150.) Pro-
166
fanarea este, într-un fel, o trăire inversă a preferinţei.
Ca şi eroii lui Anton Holban, cei ai lui Camil Pe-trescu — în ciuda spiritualităţii lor excepţionale — nu izbutesc să fie consecvenţi pînă la capăt, nu elimină din conduita lor manifestările de instinctivitate.

ANTON HOLBAN

PERSONAJUL PROBLEMATIC

I. TEMA SINCERITĂŢII

Analizînd romanele lui Anton Holban, critica noastră literară a căzut în majoritatea cazurilor în plasa unor prejudecăţi uzuale, pe care le-a apărat apoi cu o uimitoare stăruinţă şi candoare. Lucrul acesta se poate întîmpla oricui, chiar şi unor personalităţi eminente, aşa că nu trebuie să arătăm prea mare îngrijorare sau lipsă de îngăduinţă; situaţia în care se află Anton Holban mi se pare însă a fi de un ordin special, întrucît idei false ameninţă să modifice chiar înţelesurile fundamentale pe care scriitorul a dorit să le imprime operei sale. O asemenea prejudecată s-a strecurat neobservată pînă şi în una din exegezele recente ale lui Nicolae Mano-lescu, pe care îl ştiam — în rest — înclinat mai degrabă spre afirmaţia paradoxală, ce sfidează tradiţia. Astfel, referindu-se la O *moarte care nu dovedeşte nimic,* N. Manolescu consideră episodul morţii Irinei revelatoriu, din mai multe puncte de vedere; acesta ne-ar permite să stabilim în primul rînd firea foarte *„profundă"* a eroinei, fire ascunsă
171
pînă atunci sub un văl de *„discreţie".* Irina l-ar fi iubit cu adevărat pe Sandu — în pofida temerilor şi îndoielilor lui — dar — descurajată de eternele lui ezitări — n-ar mai fi zărit decît o singură ieşire din suferinţa fără sfârşit: sinuciderea. Capabilă de abnegaţie şi de gînduri sublime, Irina n-ar vrea ca Sandu să-şi simtă eventual vreo răspundere faţă de dezno-dămîntul tragic pe care ea şi—1 alesese; pentru *„a-l elibera moralmente",* preferă să treacă drept uşuratică în ochii lui, şi se mărită în grabă cu *„un altul",* şi numai după aceea avea să se arunce şi în prăpastia oare îi va zdrobi trupul.
Pe de altă parte, susţine Nicolae Manolescu, gestul Irinei îl pune într-o foarte proastă lumină pe Sandu; în contrast cu părerile consacrate, autorul *Lecturilor infidele* ne asigură că toate îndoielile şi incertitudinile bărbatului au un caracter absolut artificial. Sandu *„afectează"* îndoiala, adoptă o poză de superioritate filozofică nepotrivită câtuşi de puţin cu împrejurarea. în concluzie, N. Manolescu decide că Irina *„îi este superioară lui Sandu"* sub toate aspectele. *(Op cit.,* p. 151—153.)
Interpretarea citată pune în mod lămurit problema sincerităţii, dar o rezolvă într-o manieră destul de aproximativă şi la nivelul mentalităţii obişnuite, nu la acela al lui Anton Holban; dacă ne-am însuşi punctul de vedere al D. Sale, ar urma să acordăm atributul sincerităţii

numai acelei atitudini care s-ar
172
apropia într-o măsură mai pronunţată de manifestările instinctive. Aprecierile lui Nicolae Manolescu în legătură cu cele două personaje corespund însă — printr-o simplă întâmplare — propriei noastre opinii; conduita Irinei se dovedeşte, într-adevăr, superioară celei a lui Sandu, în împrejurarea pomenită. Mai mult, judecata noastră se întemeiază de asemenea pe criteriul gradului de sinceritate a trăirii; doar atît că înţelesul pe care îl atribuim noi noţiunii de sinceritate diferă radical de cel cu care opera N. Manolescu. Şi cu încă o rezervă, şi anume că doar prin fapta sinuciderii — doar în această unică situaţie — se arată Irina superioară eroului principal al romanului. Ca să facem cît mai sensibilă distanţa care ne separă de Nicolae Manolescu, vom examina comparativ două momente excepţionale de sinceritate din partea Irinei, momente oare conţin — unul dintre ele — înţelesul ales de D. Sa pentru această noţiune, iar celălalt — înţelesul la care ne-am oprit noi. Primul moment este prilejuit de mutarea fetei, împreună cu familia ei, într-un oraş de provincie, ceea ce însemna despărţirea pentru o lungă perioadă de timp de Sandu. Irina face tot ce-i stă în putere pentru a mai întârzia cîteva zile, după plecarea alor săi. Deznodământul inevitabil se apropie însă; Sandu îşi conduce iubita la gară, surprins şi el să o vadă *„tre-murînd toată de deznădejde",* strîngîndu-se *„convulsiv"* la pieptul lui, sărutîndu-i mîna ***„în** neştire",*
1173
în întunericul vagonului, cu obrazul *„ud de lacrimi",* cu *„cearcăne adinei în jurul ochilor",* cu *„privirea rătăcită şi lucind nefiresc"* şi cu *„dinţii înţepeniţi unii într-alţii".* In urma acestei scene, bărbatul ră-mîne cu o certitudine, şi anume că Irina *„era învăluită întreagă în plasa dragostei pentru mine, tragică şi dezinteresată". (O moarte care nu dovedeşte nimic,* p. 73.) Dar, în continuare, Sandu — deşi va conserva intactă semnificaţia acelui moment, deşi nu va simţi nevoia de a-i contesta autenticitatea, presupunînd, să zicem, că ar fi fost posibil să se fi înşelat sau ca Irina să se fi prefăcut numai, să fi simulat suferinţa — va găsi totuşi un caracter de ambiguitate dovezilor de sinceritate oferite de Irina. Fata nu punea *„ceva raţional"* în dragostea ei, *„nu-şi da seama de nimic din tot ce se întîmpla cu noi".* Nimic nu era la ea întemeiat pe vreo *„convingere",* împrejurare ce o plasează în afara oricărei idei de responsabilitate faţă de propriile ei trăiri. Lăsîndu-se complet *„în voia instinctelor"* — chiar dacă suferinţa şi disperarea la ea deţine o izbitoare valoare de realitate — Irina minte şi se ■amăgeşte, pe sine şi pe ceilalţi. Caracterul de ambiguitate provine, prin urmare, nu atît dintr-o particularitate a sentimentului, cît dintr-una a personalităţii — iată noutatea perspectivei pe care Anton Holban o introduce în romanul românesc, mai pregnant decît toţi contemporanii săi.
174
Marcel Proust a ilustrat pe întinderea unor tomuri întregi procesul firesc al involuţiei sentimentelor, al diminuării lor treptate, pînă la destrămarea totală; a arătat, iarăşi, că acest proces nu este determinat de nici un incident din exterior, ci de o lege psihologică universală. Această descoperire i-a slujit, în
*
fine, pentru elaborarea noţiunii de personalitate pe alte baze; sufletul nostru nu reprezintă o entitate' stabilă, ci se compune dintr-o sumedenie de euri succesive, fiecare dintre ele corespunzînd duratei unui sentiment.
Anton Holban nu îl urmează pe Marcel Proust, în sensul că refuză şi respinge — ca insuficientă — perspectiva strict psihologică; de fapt, crede el, evenimentele noastre interioare depind într-o măsură considerabilă de acţiunea unor factori de ordin moral, în acest plan, însă, valorile posedă un caracter absolut, ele nu se pot degrada sau distruge, asemeni sentimentelor; de aceea, fenomenul discontinuităţii lăuntrice poartă la Anton Holban denumirea de *„contrazicere"* şi — în loc să fie acceptat ca o fatalitate, asupra căreia voinţa noastră nu are nici o putere — îşi atrage o condamnare virulentă. Irina pare să fie colosal de vinovată pentru faptul

că *„uită repede";* astfel, după ce o părăsise *„deznădăjduită"* (ca în scena de la gară), Sandu o regăseşte nu peste mult timp *„discutînd cu alţii, veselă, vorbareţă",* ceea
175
ce trece drept semn al superficialităţii. (Op. *cit.,* p. 72.)
Aşadar, încercarea de a extrage adevărul asupra Irinei prin examenul manifestărilor ei cele mai sincere nu este de natură să îl clarifice pe Sandu, aşa cum ar dori N. Manolescu; cu cît vor fi adunate mai multe *„probe",* cu cît se vor multiplica amănuntele, cu atît se va obţine o imagine mai neconcludentă, în oare înţelesurile se *„contrazic în timp"* sau chiar se exclud reciproc. Or, o certitudine nu se poate naşte decît pe seama unui adevăr absolut.
De altfel, Irina nu reprezintă, în concepţia lui Anton Holban, o excepţie a umanităţii; dacă am înregistra *„pe un disc de gramofon"* tot ceea ce rosteşte un om în interval de o lună, ne-am pomeni dintr-o dată aruncaţi *„într-un haos".* S-ar găsi pe acest disc o cantitate incomensurabilă de fraze *„goale şi inutile",* repetate *„de milioane de ori",* iar — pe de altă parte — deprimant de adinei contradicţii, de care — în mod normal — nici nu ne-am dat seama pînă atunci. La sfârşit, ne-am îndoi de *„pretenţia noastră de a te crede organic şi de a-ţi da limite". (Ibid.,* p. 43.)
Faţă de psihologismul lui Marcel Proust (psihologism aparent doar, reflectînd un stadiu de tranziţie în evoluţia gîndirii sale; o concepţie definitivă nu vom afla decît în ultimul tom al ciclului), faţă de tendinţa de disoluţie a ideii de personalitate, ten-
170
dinţa foarte accentuată în literatura modernă, contribuţia lui Anton Holban marchează un progres. Scriitorul român repune în circulaţie ideea de orga-nicitate, idee străveche, ce e drept, dar definită într-un spirit nou, diferit de cel tradiţional; astfel, unitatea sufletului nostru rămîne — aşa cum reiese şi din citatul anterior — o pură ficţiune atîta vreme cît ne menţinem în limitele unei atitudini naturale, în sfera reacţiilor imediate. în acest context, toate trăirile noastre, oricît de spontane şi de vii ar fi ele, posedă un caracter de fatală exterioritate; de îndată însă ce ne ridicăm dintr-un plan curat psihologic, într-un plan al convingerilor, ele dobîndesc însuşirea organicităţii.
Teoretic, poziţia lui Anton Holban se apropie tulburător de mult de aceea a cardinalului Newman, reprodusă de Ramon Fernandez în lucrarea sa *Despre personalitate: „Urmează de aici că noi ne izolăm şi ne diferenţiem de ceilalţi de fiecare dată cînd, depăşind un plan exclusiv logic, afirmăm o convingere pe care o socotim esenţială". (De la personna-*lite, p. 61.) Pe distincţia dintre organic şi exterior se sprijină şi înţelegerea mai nuanţată a noţiunii de sinceritate, nuanţe pentru care îi reproşăm lui N. Manolescu că nu s-a dovedit mai receptiv.
Revenind acum din nou la Irina, vom zăbovi puţin asupra celui de al doilea moment de sinceritate
12
177
a trăirii, care — alături de primul — ni s-a părut că exemplifică cu o forţă de evidenţă mai mare datele principale ale problemei. Semnificaţia sinuciderii personajului nu poate scăpa nimănui; aruncîn-du-se în prăpastie, Irina săvîrşeşte un gest pentru care nu credeam să aibă resurse, un gest de clarificare a propriei existenţe, de curmare din rădăcină a ambiguităţii. Nu ştim cît de reală va fi fost pasiunea ei pentru Sandu, şi nici nu ne interesează lucrul acesta prea mult; în orice caz, nu din disperare erotică şi-a curmat ea firul zilelor. De pe urma legăturii ei cu Sandu, Irina se alesese cu un cîştig important, şi anume cu o preţuire excepţională a ocupaţiunilor intelectuale, preţuire destul de vagă şi cam lipsită de conţinut, dar care — pentru mintea ei rudimentară — echivala cu o convingere capitală. Irina cea amorfă îşi descoperă astfel, în sfîrşit, identitatea; dar asta atrage după sine consecinţe foarte grave. O atitudine personală, sinceră dezvoltă o serie de opoziţii şi antagonisme, sau chiar de incompatibilităţi între individ şi existenţă, fenomenul fiind cu totul absent în limitele atitudinii naturale, unde adaptarea este aproape perfectă. Din nefericire, eroina se întîlneşte cu forma cea mai radicală

a neacomodării, şi anume incompatibilitatea; Marcu, bărbatul lingă care trebuia să-şi petreacă tot restul vieţii, era un burghez cu moravuri grosolane, un
178
provincial peste care nu trecuse nici un val de cultură, o minte practică, fără aspiraţii speculative. *„Ştii, n-am citit nimic interesant cu nimeni"* — se plînge Irina către Sandu, după consumarea evenimentului, după căsătorie deci. (O *moarte care nu dovedeşte nimic,* p. 161.) Deşi profundă şi aşa — în comparaţie cu inconştienţa de pînă atunci a eroinei — sinceritatea Irinei nu se mărgineşte doar la un act de reflexie, ci se exprimă şi prin faptă. însuşi Sandu, în clipa cînd află vestea funebră, reţine în primul rînd, cu emoţie, caracterul faptic al sincerităţii, curajul fetei de a acţiona; Irina a fost în stare de *„un gest mare",* a fost în stare să ia *„o hotărîre proprie grandioasă". (Ibid.,* p. 170.) Atît timp cît ocoleşte sau cît amină fapta, sinceritatea mai e ameninţată de primejdia ambiguităţii.
Ca şi în cazul Irinei (Irina cea din primul exemplu), sinceritatea înseamnă pentru Ioana mai mult o părăsire în voia instinctelor, în voia forţelor iraţionale, care irump cu uşurinţă la suprafaţă. Sosind la Balcic, Sandu este întîmpinat *„chiar* (de) *la poarta casei"* de Ioana, transfigurată toată de emoţie şi de nerăbdare; fata se apropia de el *„fără gesturi",* căci nu erau singuri, dar *„cu ochii, cu gura, cu mîinile, cu toată carnea către mine".* (Ioana, p. 9.) Cînd e fericită, Ioanei *„îi scînteie"* ochii, *„faţa se luminează"* şi emoţia *„îi inundă toată fiinţa". (Ibid.,* p. 11.) Sin-
H79
ceritatea afecţiunii iese în evidenţă şi mai pregnant atunci cînd Sandu o întâlneşte din întîmplare, *„fără să ne fi aşteptat";* Ioana nu cere dreptul la un răgaz pentru a se pregăti sufleteşte, pentru a găsi o atitudine, ci cu o spontaneitate copleşitoare, aproape fără tranziţie „se *bucură toată", se „grăbeşte spre mine",* se încurcă amuzant în vreun pachet pe care îl poartă în mînă, *„mă sărută fără să-şi dea seama dacă e cineva de faţă",* într-un cuvînt, *„întreg sufletul ei e la suprafaţă". (Ibid.,* p. 90.)
Dar limitele acestei forme a **pasiunii** se lasă de îndată surprinse; însăşi febrilitatea pe care o imprimă iubirii o determină pe eroină să fie *„grăbită să-şi satisfacă dragostea",* astfel **încât** nerăbdarea îndepărtează orice *„judecată a clipei care va veni"* şi instaurează o stare de ataşare exagerată faţă de *„bucuria sau supărarea momentului". (Ibid.,* p. 126.) Chiar dacă Ioana va fi pus o convingere substanţială în iubirea ei, totuşi manifestările psihologice îi scapă de sub control. Nereuşind să-şi mai domine — prin spirit — trăirea, ea se fixează într-un raport de exterioritate faţă de sine însăşi.
Insuficienţele sincerităţii se concretizează, la Ioana, şi în inaptitudinea pentru faptă; astfel, hotărîtă să curme hărţuiala insuportabilă dintre ea şi Sandu, Ioana îl părăseşte. Ca să reteze toate punţile de legătură cu trecutul, ca să ridice şi obstacole exte-
180
rioare în calea ispitei — prevăzută — de a se reîntoarce (ceea ce ar fi constituit o probă de neseriozitate), ea acceptă să devină metresa *„celuilalt",* pe care însă îl detestă pentru vulgaritate, pentru lipsă de delicateţe în scenele intime. Aici îşi trădează eroina pentru prima oară slăbiciunea morală; ne-ştiindu-se aptă să-şi susţină singură planul — foarte crud de altfel — neputîndu-şi consolida fapta prin puterea propriei voinţe (ar fi fost destul să-1 părăsească pe Sandu rămînînd totuşi singură, numai cu gîndurile ei, fără să caute refugiu şi sprijin într-o altă aventură), ea se precipită să-şi sacrifice libertatea, să-şi creeze alte îndatoriri, în rezistenţa cărora se încrede mai mult decît în sine.
Dar slăbiciunea de caracter a Ioanei se mai vădeşte încă o dată, şi anume atunci cînd ea uită aversiunea iniţială pentru *„celălalt",* şi o uită nu mulţumită descoperirii unor calităţi ascunse, care să-i fi scăpat la început, ci printr-o familiarizare treptată cu imaginea defectelor, faţă de care, dacă ar fi rămas sinceră cu sine, nu ar fi trebuit să arate îngăduinţă. Se produce deci cu Ioana un proces de alienare, fenomen care nu scapă perspicacităţii lui Sandu: *„Desigur că numai eu sînt de vină că acel trecut o chinuie şi-i apare groaznic, căci în timp ce-l trăise, se*

obişnuise cu el, îl acceptase indiferent de

nostalgiile ei către mine şi de încercările ei ca să mă uite." (Ibid., p. 51—52.) Eroina mărturiseşte de altfel singură că ea îi făcea *„celuilalt"* nodul la cravată, înainte de a ieşi în oraş, că tot ea îi aranja părul, trasînd cărarea *„drept la mijloc",* că ea îl învăţase să-şi cumpere bretele noi la pantaloni şi să nu vorbească *„cînd are mîncarea în gură",* că —■ într-un cuvînt — *„se interesase de el",* dorind „să *îl transforme". (Ibid.,* p. 116.) Logic, s-ar fi cuvenit ca Ioana să nu slăbească conştiinţa deosebirilor dintre sentimentele ei cele mai intime şi atitudinea exterioară, să menţină necontenit situaţia ei dublă; dar — şi de aici se desprinde ideea ascendentului faptelor asupra simplei reflexii — Ioana aderă tot mai sensibil la realitatea exterioară, îşi pierde treptat sinceritatea. De altfel — în ciuda personalităţii mai bine conturate decît la Irina — Ioana este şi ea capabilă de trăiri absolut exterioare; scriitorul insistă deseori asupra sensibilităţii ei la influenţă. După ce — împreună cu Sandu — *„se entuziasmase"* pe seama unui *„parfum delicat"* pe care îl achiziţionase de la un negustor ambulant, după ce se felicitaseră reciproc pentru *„afacerea excelentă",* fata exclamă într-o bună zi: *„Dare oribil* (parfumul — n.n.), *ne-a înşelat negustorul".* Ce s-a întîmplat între timp? Ioana fusese impresionată de părerea vreunei cunoştinţe, *„a cărei neînsemnătate era ridicol să o influenţeze". (Ioana,* p. 84.)

II. EMOŢIE ŞI LUCIDITATE
în capitolul precedent, ne-am străduit să prezentăm mai ales soluţiile teoretice, soluţiile pur intelectuale pe care ni le propune scriitorul în problema sincerităţii; practic, însă, adică atunci cînd sînt puse în contact direct cu situaţiile de viaţă, personajele lui Anton Holban — şi în special personajele masculine, personajele pentru care scriitorul a simţit mai mari afinităţi — descoperă o anumită dificultate lăuntrică, o anumită opoziţie, o anumită reţinere. Afirmaţia unei convingeri implică — după cum preciza şi Ramon Fernandez — depăşirea unui plan strict logic, strict intelectual; organicitatea interioară nu este posibilă, nu se poate închipui în afara unui act de credinţă. Fire excesiv critică însă, Anton Holban întrevede primejdia de arbitrar ce pîndeşte un asemenea act; el preferă ca adevărul să reiasă printr-o operaţiune analitică, iar nu printr-o simplă intuiţie. încă la Mirel apare un scepticism pronunţat cu privire la valabilitatea generală a actelor intuitive; într-o discuţie cu Lilli, care era încă elevă şi lua lecţii de pian, Mirel o iscodeşte: *„Cum crezi că se poate Mozart cînta mai bine?".* Fata ezită să dea un răspuns limpede, analitic, şi mărturiseşte că i-ar fi mai lesne să-i explice aşezîndu-se la pian: *„O să-ţi cînt ceva şi o să vezi".* La care Mirel îi dă o replică

dispreţuitoare: *,Să cînţi? Trebuie mai întîi să ştii cum să cînţi".* în continuare, scriitorul ne informează că eroul său era *„deprins să se folosească de inteligenţă pentru orice gest",* neavînd încredere *în „posibilităţile instinctive". (Romanul lui Mirel,* p. 45—46.) Gestul acesta de a-ţi supune propriile convingeri unui examen critic dintre cele mai severe indică nu o înclinaţie spre preţiozitate, spre afectare, aşa cum sugera Nicolae Manolescu, ci, dimpotrivă — un stadiu foarte evoluat al conştiinţei, indică prezenţa substanţială a sentimentului de responsabilitate. In-cercînd să descrie etapele generale de dezvoltare a individualităţii umane, J. Piaget atrăgea atenţia asupra a două dintre ele, care — deşi impure în formele lor concrete de manifestare — posedă totuşi particularităţi mai bine conturate. Astfel, psihologul elveţian stabilea ca trăsătură specifică a primei etape fenomenul *„egocentrismului"* (luat sub aspectul lui strict intelectual); acesta ar consta într-o anumită *„inocenţă",* nu numai a ochiului, ci a spiritului în întregul său, în aşa fel, **încât** *„viziunea imediată a lucrurilor şi a persoanelor"* pare să fie singura posibilă. Experienţa şi contactul cu semenii, deci confruntarea cu alte mentalităţi, ne relevă însă *„relativitatea"* perspectivei individuale; cea de a doua etapă din evoluţia personalităţii, denumită de J. Piaget etapa de *„apariţie a personalităţii",* corespunde

prin urmare cu afirmarea tendinţei de a *„coordona*
184
individualitatea cu universalul". (L'Individu et la jormation de la raison, în voi. *L'Individualite,* volum editat de „Centrul internaţional de sinteză", p. 70—74.)
Fără a ajunge la formulări atît de abstracte, Anton Holban arată totuşi interes pentru deosebirea dintre *„viziunea imediată"* asupra lumii şi *„perspectiva universală",* atunci cînd măsoară valoarea convingerilor de care sînt însufleţiţi eroii săi; înainte de a crede în ceva, trebuie să prinzi existenţa în noţiuni cît mai generale. Sandu nu este în stare să *„savureze în voie"* o clipă de fericire, deoarece — în acelaşi timp — păstrează conştiinţa *„limitelor"* acesteia şi îl doare *„încetarea ei în viitor". (Ioana,* p. 83.) Acelaşi personaj se reţine de la orice fel de acţiune, pentru că îl stăpîneşte teama de a nu-şi pierde timpul *„făcînd ceva nu destul de însemnat ca să fie plătit cu zile de viaţă". (Ibid.,* p. 162—163.) El nu ştie „să *preţuiască"* şi „să *întreţină"* o bucurie; spiritul său critic îl anunţă de neînsemnătatea acestora în perspectiva vieţii şi a morţii. *(Ibid.,* p. 131.)
Celălalt Sandu — eroul din O *moarte care nu dovedeşte nimic* — se mărturiseşte preocupat de *„părerea lui generală"* asupra Irinei, părere pe care avea să o aibă *„mai tîrziu";* criteriul în funcţie de care se orientează acum gîndirea lui nu mai este acela al valorilor absolute, ci al valorii relative a experienţei actuale, în raport cu conţinutul expe-
185
derutelor viitoare: *„De voi fi îndrăgostit vreodată cu adevărat, voi găsi viaţa trecută ca o pierdere de vreme copilărească. De nu voi fi îndrăgostit, fie că nu voi avea prilejul să întîlnesc pe cineva care să-mi placă, fie că sînt eu incapabil de aşa ceva, voi crede că Irina a fost dragostea întreagă şi eu nu mi-am dat seama". (Op. cit.,* p. 99.)
Dacă vom consolida legăturile ce unesc unul cu celălalt cele trei romane ale lui Anton Holban, pînă la a le aprecia ca pe trei secţiuni biografice într-unui şi acelaşi destin, vom putea remarca o schimbare 'generală de direcţie în modul în care s-a exercitat , spiritul critic al personajului principal; dacă la început obiectivul urmărit era acela de a analiza şi de a denunţa caracterul de falsitate al convingerilor altora, treptat interesul se fixează aproape în exclusivitate asupra propriei persoane. Mirel, de pildă, simte în permanenţă tentaţia de a ridiculiza părerea bunicului despre Lilli; foarte ştearsă, fata nu atrăgea atenţia nimănui asupra ei, nici chiar rudele apropiate, cele în mijlocul cărora evolua zilnic, ne-luînd-o în seamă. Dar iată că, în vremea şcolii, Mama află întîmplător că Lilli *„învaţă foarte bine".* încîntată, comunică şi Tatei vestea şi acesta, în semn de aprobare şi încurajare, pune *(„ca niciodată")* mîna *„pe fruntea fetiţei".* De atunci, în mod invariabil, de cîte ori era chestionat asupra lui Lilli, Tata se rezuma să răspundă *„cu lauda": „învaţă*
18G
foarte bine". (Romanul lui Mirel, p. 24). Mirel se amuză să enumere toate ocaziile în care se foloseşte formula sacramentală; Lulu, o *„vară îndepărtată"* şi vestită prin *„frumuseţea rară"* şi prin *„aventurile avute în lumea bună",* soseşte în oraş şi face o vizită familiei. Din prima clipă îşi declară marea admiraţie pentru frumuseţea lui Lilli, pe care o defineşte printr-o comparaţie plastică: *„ai crede-o un înger de Boticelli".* Tuşa Lina, răutăcioasă, protestează la neaşteptatul succes al fetei: *„dar e aşa de proastă".* Pentru a *„închide definitiv discuţia",* Tata aruncă pe tapet argumentul suprem: *„Fata învaţă bine". (Ibid.,* p. 28.) Nu aprecierea în sine îl scandalizează mai cu seamă pe Mirel, ci înclinarea Tatei spre atitudine sentenţioasă, graba lui de a clasifica şi caracterul definitiv al acestor clasificări.
Lipsa spiritului critic îl deranjează pe Mirel şi în atitudinea membrilor familiei faţă de Tata; acesta *„impunea tuturor",* însă era greu de ştiut *„motivul acestei puteri asupra celorlalţi".* Atît calităţile, cît şi slăbiciunile Tatei nu se prezentau *„prea bine conturate"* pentru a-ţi forma o idee asupra lor. *(Ibid.,* p. 38—39.)
în prelungita discuţie amicală cu Lilli, Mirel se amuză să arunce la un moment dat următoarea întrebare: *„Sînt mulţi imbecili printre profesorii tăi?".* Inteligenţă plată, Lilli nu poate primi

alte oonvin-

geri decît cele oficiale: *„Nu... Gum ar putea să fie?". (Ibid.,* p. 44.)
Această atitudine, această orientare înspre exterior a analizei intelectuale se prelungeşte şi în cel de al doilea roman al lui Anton Holban, în O *moarte care nu dovedeşte nimic,* dar dispare cu desăvîrşire în *Ioana.* Sandu îşi exprimă în cîteva rînduri nemulţumirea provocată de uşurinţa cu care Irina vorbea despre oameni, de lipsa de răspundere cu care împărţea ea, în stînga şi în dreapta, calificativele: *„e drăguţ"* sau *„e antipatic"* sau *„e bine, vorbeşte franţuzeşte". (O moarte care nu dovedeşte nimic,* p. 35.) După cum se poate observa şi din caracterul exprimării, simpatiile sau antipatiile Iri-nei decurgeau dintr-o mentalitate mărginită, mentalitatea mediului amestecat din care făcea parte eroina; or, tocmai împotriva unor astfel de viziuni mărginite se îndreaptă şi spiritul lui Mirel.
Vocaţia lui Anton Holban este însă alta, şi anume aceea de a-şi examina valabilitatea propriilor sale convingeri; trebuie să precizăm că, datorită perspectivei extrem de vaste asupra existenţei, personajul nu va ajunge niciodată la o coordonare perfectă a *„individualului cu universalul".* De aici şi o accentuată înstrăinare a lui de evenimentele care i se întîmplă şi de frămîntările la care ia parte. Oricît de mare şi de dureros ar fi zbuciumul interior, Sandu nu se decide să se dăruiască sufleteşte total; în subcon-

ştient, un scepticism profund, sedimentat încetul cu încetul, îi interzice să sacrifice lucrul cel mai înseninat, speranţele într-un viitor care ar putea fi superior prezentului. Nici una dintre iubirile eroului nu este scutită de o stare — mai surdă sau mai lămurit cristalizată — de nemulţumire faţă de situaţia prezentă, pe de o parte, şi de mobilizare a tuturor aspiraţiilor spre un viitor nebulos, dar încărcat totuşi de promisiuni. în cazul lui Lilli sau Irina, nemulţumirea pare justificată; prima dintre ele se dovedeşte a fi *„o bleaga"* şi o *„proastă".* Cea de a doua *„nu e frumoasă",* nasul ei *„îl persecută"* în permanenţă pe Sandu; nu e nici suficient de *„savantă"* şi de *„deşteaptă"* pentru a da replici la înălţimea de gîndire a eroului. (O *moarte care nu dovedeşte nimic,* p. 7.) Cîteodată, imaginea *„neînsem-nătăţii"* Irinei i se dezvăluie cu o claritate înspăimîntătoare: *„Strîmbă, cu picioarele sucite, cu părul laţe, cu nasul cîrn, cu rochia de 10 lei metrul, cu locuinţa în mahalaua Dudeştilor, funcţionară, mline poate telegrafistă şi viitoare soţie de avocat mediocru de provincie, cu cunoştinţe franceze de modistă, cu un sentimentalism de melodramă, la dispoziţia mea cînd vreau şi cînd nu vreau". (Ibid.,* p. 89.) A suferi şi a dispera din cauza Irinei, a vedea în ea un scop al existenţei, i se pare un act curat iresponsabil. Sandu este urmărit mereu de regrete, de impresia că rămîne în afara marii vieţi; se plînge

de uşurinţa cu care *„şi-a legat existenţa într-o aventură mică". (Ibid.,* p. 29.) Se acuză, cu o furie neputincioasă, că *„îşi sacrifică tinereţea în mod neinteresant". (Ibid.,* p. 73); regretă amarnic faptul că nu a arătat încă de la început spirit de exigenţă şi se consolează totuşi cu gîndul că *„nu-mi sacrificasem declt prezentul". (Ibid.,* p. 19.) Sandu face abstracţie de zbuciumul lui real pentru Irina, dintr-o aspiraţie de a cunoaşte iubirea în forme şi mai autentice, iar nu în forme particulare, secundare. Or, deocamdată, Irina pare să reprezinte un principiu de inevitabilă inferioritate; revenindu-şi din rătăcirile de moment, Sandu îşi promite să nu temporizeze prea mult situaţia actuală.
Dar, altă dată, eroul se teme că formulează pretenţii prea exagerate de la viaţă; el acordă credit şi ipotezei că atitudinea imediată este probabil şi cea mai indicată. A persevera în urmărirea unor himere irealizabile devine atunci o eroare fundamentală, care ar prilejui o constatare la fel de pesimistă ca şi cea de dinainte, şi anume că *„prezentul era cu desăvîrşire sacrificat". (Ibid.,* p. 19.) Sandu tremură la gîndul că Irina ar putea fi *„dragostea vieţii lui",* dragoste pe care — din nebăgare de seamă — el ar fi îndepărtat-o de la sine. Şi literatura şi-ar avea partea ei de vină în crearea unor aspiraţii spre un absolut în întregime imaginar: *„Din pricina*

închipuirilor lui Racine, Irina, singura cu

respiraţia veritabilă, mi se pare bicisnică şi fadă". (Ibid., p. 101.)
Aflat la mijloc, între două gînduri opuse, eroul nu-şi descoperă curajul de a lua o hotărîre, prelun-gindu-şi în mod nelimitat chinul, invocând colaborarea întîmplării, a hazardului, care să rezolve —■ pe răspunderea lui —■ impasul acesta. *„Doamne, fă să-mi recapăt libertatea ... Cura, nu ai putea pricepe decît Tu, cu priceperea Ta savantă. Eu nu sînt în stare de nici o hotărîre". (Ibid.,* p. 7—8.)
Nu ignorăm faptul că anxietatea lui Sandu nu se explică numai prin raportul dintre perspectiva individuală şi perspectiva universalului, raport teribil de incert, care nu îngăduie niciodată o soluţie unilaterală; gesturile lui sînt comandate şi de alte sentimente, pe care promitem să le examinăm într-o secţiune specială a studiului nostru. Deocamdată, am izolat şi am aruncat întreaga lumină de care sîntem în stare asupra altui aspect.
Concluzii identice cu cele înregistrate până acum ne întîmpină şi din paginile celui din urmă roman al lui Anton Holban, *Ioana.* Sandu crede că întîm-plarea care i-a scos-o în cale pe Ioana *„este excepţională"* şi întreaga lui grijă se concentrează asupra incredulităţii cititorului, care i-ar putea reproşa că *„îşi supraevaluează prietena",* atunci cînd, de fapt, el şi-a ales vorbele care să o recomande numai după „o *îndelungă cumpănire".* (Ioana, p. 27—28.) Altă

dată, el îşi mărturiseşte convingerea că a avut *„un noroc rar în chiar necazul"* lui, că soarta i-a făcut *„o mare cinste",* considerîndu-1 demn de a-i fi acesteia fie şi *„inamic".* A renunţa la Ioana i s-ar părea un gest de *„laşitate",* un semn că *„sînt un om mediocru". (Ibid.,* p. 86—87.)
Dar, chiar şi într-o asemenea conjunctură, Sandu trădează un oarecare *„neastimpăr",* o efervescenţă interioară spre alte orizonturi, mai nobile. Cîteo-dată, această fobie a stabilizării se concretizează în planuri inofensive de „a *varia atmosfera portului şi de a vizita Cavarna". (Ibid.,* p. 76.) Alte ori, îşi surprinde nostalgii mai vaste, *„după altă lume şi alte locuri";* are impresia că, dacă ar sosi în port o corabie — *„oprită o clipă din voiajul ei la capătul lumii"* — şi dacă *„l-ar chema"* cineva şi pe el, nu ar avea nici o ezitare să se îmbarce. *„Am un dor de ducă, o frenezie după orizontul îndepărtat, care îmi îmbolnăveşte toate fibrele". (Ibid.,* p. 82.) Recunoaştem dedesubtul acestei chemări, un ideal de absolut al trăirii, de nemărginire care — întorcîndu-se împotriva Ioanei, împotriva iubirii lor oricît de *„excepţionale"* — deşteaptă regretul *„de a-mi fărîmiţa timpul inutil". (Ibid.,* p. 82.) în perioada despărţirii lor, Sandu face o călătorie la Saint Malo; farmecul mării, care „se *întindea nesfîrşită"* şi legăna *„comori de pietre scumpe"* produce în el o *„emoţie imensă"* şi mari răsturnări de planuri. *„Dar bine că s-a* ter-

minat odată toată istoria aceea, îmi sacrificam viaţa inutil, dădeam atîta importanţă atîtor nimicuri. Îmi este- egal ce se va întîmpla cu dînsa, şi dacă şi-a găsit un amant cu atît mai bine, scap de ultimele scrupule ce mi-au mai rămas. Viaţa e minunată, numai noi sîntem de vină că o urîţim. Cît timp vot avea un copac verde şi parfumat în faţă, voi putea fi fericit". (Ibid., p. 135.)
în O *moarte care nu dovedeşte nimic,* eroul se îndoia doar în privinţa alegerii la care se oprise; Irina părea să nu fie înzestrată cu toate calităţile de trebuinţă prin care să ajungă la o cunoaştere a celor mai înalte satisfacţii pe care i le-ar fi putut oferi iubirea. în *Ioana* însă, femeia posedă toate acele însuşiri; şi totuşi Sandu constată că, pînă şi în clipele de armonie perfectă dintre el şi Ioana, nu scapă de apăsarea unei chinuitoare senzaţii de plictiseală, pe care de-abia îndrăzneşte să *„şi-o mărturisească sie însuşi"* şi cu atît mai puţin Ioanei. *(Ibid.,* p. 76.) El îşi descoperă în continuare anumite incompatibilităţi faţă de propria lui pasiune, rezistenţe pe care nu ştie cum să şi le explice; astfel, el recunoaşte că n-ar *„suporta nimic"* pentru Ioana, prin care să devină *„spectacol amuzant pentru alţii".* Mai mult, se înspăimîntă la gîndul de a enumera *„tot ce n-aş face pentru Ioana". (Ibid.,* p. 83.) Spre exemplu, ştiind-o pe Ioana nefericită, îi vine greu să lupte pentru a schimba într-un fel starea aceasta de lu-

cruri; *„sînt incapabil să iau astfel de iniţiative, nu mă pricep ce să fac. Sînt prea egoist ca să-mi*

sacrific întreaga mea personalitate". (Ibid., p. 171). Dar dacă iubirea nu îl angajează *„cu întreaga lui personalitate",* înseamnă că nu este pe deplin convins de însemnătatea trăirii sale. Ioana să fie de vină? Exclus. Temperamentul eroului însuşi? Sandu îşi pune singur întrebarea, încă în O *moarte care nu dovedeşte nimic: „Poate între doi care se cunosc total, care au terminat de a gunguri amorul şi care îl practică la ore fixe ca într-un menaj autentic, plictiseala este inevitabilă? Sau port cu mine această plictiseală?". (Op. cit.,* p. 42.) Fără îndoială, eroul este responsabil în mare măsură pentru eşecul repetat al dragostei sale, dar vina care îi aparţine nu explică fenomenul în toată amploarea lui. Adevărul ni-1 furnizează tot Sandu; el ne informează că *„parvine să ajungă (sic!) la extas"* într-o singură împrejurare, şi anume atunci cînd *„priveşte marea"* sau cînd *„ascultă muzică bună". (Ioana,* p. 228.) Ascultînid muzică, el se poate *„retrage în sine",* în regiunile cele mai intime ale fiinţei, acolo unde nici unui străin nu îi este permis să pătrundă. *(Ibid.,* p. 94.) Numai în *„singurătate"* şi în *„tăcere"* se pot trăi *„clipele într-adevăr profunde",* observaţie prilejuită de excursia, fără Ioana, la Braşov. *(Ibid.,* p. 155.) Printr-o surprinzătoare coinci-; denţă, Anton Holban se întîlneşte —■ prin soluţiile ultime la problema existenţei — cu Marcel Proust;
L_

în *Timpul regăsit,* scriitorul francez face o recapitulare a tuturor decepţiilor vieţii sale şi include în rîndul acestora şi decepţiile pricinuite de dragoste, decepţii pe oare nu le pune însă pe seama faptului că nu a fost niciodată iubit, ci pe seama principiului *„imposibilităţii în care ne aflăm de a ne realiza în vreo plăcere materială, în acţiunea efectivă".* Fericirea autentică nu ne vizitează decît în momentele privilegiate în care izbutim să ne situăm *„în afara timpului",* cînd ne reculegem într-o singurătate şi o izolare de lume desăvârşite, cînd ne amintim de *„patria pierdută"* —■ o patrie ideală — de care ne-am desprins prin simplul accident al naşterii noastre. *(Le Temps Retrouve,* 1927, II, p. 14 şi 23.) Spirit mai puţin speculativ, Anton Holban nu dezvăluie şi implicaţiile teoretice ale unei asemenea concluzii, ci se mulţumeşte să experimenteze efectele armonioase pe care le produce singurătatea în viaţa frămîntată de incertitudini a personajelor sale.

III. TEMA INDISPONIBILITĂŢII

Prin însăşi natura lor ideală, convingerile deţin o valoare de evidenţă atît de mare, încît ele ar putea fi socializate cu multă uşurinţă, transformate într-un bun comun. Dar iată că, pe măsură ce se maturizează,

eroii lui Anton Holban descoperă tot mai mult caracterul irealizabil al comunicării, al înţelegerii reciproce. Mirel, de pildă, depune o strădanie specială în vederea imprimării unui aspect de principialitate observaţiilor sale; în ciuda dispoziţiei lui capricioase, care îl îndemna să se ocupe cii predilecţie de persoana inofensivă a lui Tololoi şi să neglijeze pe ceilalţi, eroul mărturiseşte că nu a urmărit nici un fel de *„cîştiguri personale",* nu s-a lăsat condus de *„scopuri ascunse şi îndepărtate".* Răutatea lui obişnuită, chiar dacă aluneca uneori înspre cruzime, *„era dezinteresată";* se străduia să nu-şi aleagă dinainte ţinta ironiilor şi credea că ar fi lovit la fel de dur *„contra oricui"* altcuiva. Se ştia — şi se dorea — în afara unor *„antipatii şi simpatii anumite". (Romanul lui Mirel,* p. 40.)

Şi, într-adevăr, defectele pe care le semnalează el la Tololoi — defecte ce acuză inexistenţa unor norme superioare de conduită, a unor *„convingeri"* în planul vieţii practice — sînt absolut reale, justeţea lor îşi atrage o recunoaştere unanimă, în afară de cea a lui Tololoi. Asupra acestuia, evidenţa nu are nici o putere, în ciuda repetatelor demascări ale lui Mirel. Astfel, Tololoi lucra de vreme prea îndelungată la redactarea unei teze de doctorat, pe care Nicolae Manolescu crede că şi-ar fi trecut-o oricînd *„în chip strălucit",* dar pentru care eroul nu depunea prea multă sîrguinţă. De regulă, găsea în dure-

rile lui de cap un pretext pentru a se consacra altor ocupaţiuni, mult mai plăcute; dar, chiar şi sănătos fiind, *„alerga la tot felul de pretexte şi găsea totdeauna argumente convingătoare".* Intr-o zi, face imprudenţa să se laude cu „o *noapte bine dormită"* şi cu starea excelentă a sănătăţii; Mirel nu scapă prilejul şi — din dorinţa de a impune cu orice preţ adevărul — aruncă, la masă, observaţia: *„Azi trebuie să fi citit foarte mult, ţi-a fost foarte bine".* Tololoi

opune însă în continuare rezistenţă: *„Azi am avut gust de vagabondaj. Era timpul să am şi eu o dată dreptul ăsta". (Ibid.,* p. 32—33.),

Nici celelalte greşeli nu şi le recunoaşte Tololoi decît *„foarte vag"* şi parcă numai din pură complezenţă faţă de insistenţele celorlalţi; la acuzaţia că ar vorbi prea zgomotos, el protestează la început cu vehemenţă, pentru ca, în cele din urmă, să cedeze cu un *„se poate"* rostit cu o indiferenţă nu lipsită de ostentaţie. *(Ibid.,* p. 68.) învinuit de comoditate şi de neglijenţă de către Mirel şi surprinzînd şi surîsu-rile cu subînţeles ale asistenţei, Tololoi depune armele, dar *„numai ca să le facă plăcere";* de altfel, adăuga imediat, de la o înălţime ameţitoare: *„asta o fac din filozofie".* Cufundat pe loc în lectura vreunui jurnal, el nu mai avea timp să audă replica promptă a băiatului: *„E drept, filosof ia celor leneşi". (Ibid.,* p. 65.) Mirel nu-şi poate niciodată corecta impresia că, în realitate, în pofida adresei precise a cuvinte-

lor sale, nu a făcut — atîta vreme! — altceva decât să susţină un lung şi inutil monolog.

Care sînt motivele care fac imposibilă înţelegerea în cadrul raporturilor dintre Mirel şi unchiul său? Constatăm mai întîi că Tololoi ne este prezentat sub două aspecte, din două puncte de vedere; pe de o parte, el ne apare prin manifestările lui cu caracter instinctiv, iar pe de altă parte prin anumite atitudini conştiente. In primul caz, imaginile cele mai convingătoare sînt totuşi cele care îl surprind pe Tololoi la masă, pentru că ele sînt lipsite de ambiguitatea celorlalte (eroul era câteodată realmente bolnav şi într-adevăr o indispoziţie fizică îi slăbeşte capacitatea de muncă); dar, la masă, cum spuneam, echivocul dispare. Iată de pildă mîna păroasă şi hrăpăreaţă a eroului, ce se strecoară pe furiş spre boabele mari de struguri din farfurie, pentru a le smulge grăbit de pe ciorchine, fără să mai aştepte să fie servit. Sau, tot cu un asemenea prilej, iată-1 pe Tololoi aspi-rînd — în ciuda regimului alimentar foarte strict ce i se prescrisese — cu lăcomie spre porţia de carne cea mai voluminoasă: *„Pînă să-i vie rîndul la servit, se uita mereu la farfuria mare, cîntărind din ochi fiecare bucată. Apoi, la urmă, tot nu era hotărît (. ..). Luă, neîndemînatec, bucata de friptură, o scăpă în farfuria mare şi o luă iar (...). I se păru că a luat prea mult, că n-ar mai ajunge pentru restul mesei, se uită la cei rămaşi, ridică din nou carnea, o legănă*

puţin în aer nehotărît, apoi o puse la loc, încercînd să rupă din ea cu lingura". (Romanul lui Mirel, p. 13—14.) Atunci cînd îşi relatează aventurile pe care le-a trăit în timpul recentei sale călătorii în Orient, şi cînd insistă mai ales asupra incidentelor de ordin erotic, Mirel remarcă pe faţa — de obicei placidă — a lui Tololoi oglindindu-se interesul cel mai neruşinat, pe care unchiul său nu se străduia să-1 mascheze sau să-1 atenueze măcar, din consideraţie pentru latura feminină a societăţii. Manifestările instinctive ale lui Tololoi dezvăluie deci o natură vulgară, la care predomină în general pornirile spre senzualitate brută, şi nicidecum elanurile înalte ale spiritului. în rîndul acestor porniri de senzualitate, noi am include şi antipatia personajului pentru efort, pentru consum de energie, ce îl presupunea lucrarea lui de doctorat. Dar, în planul manifestărilor conştiente, personajul îşi idealizează conduita; el nu poate fi ajutat în această direcţie de instinct, de elanuri lăuntrice, deoarece am văzut că instinctele sale sînt de o calitate cu totul diferită. Ceea ce face ca rezultatul final al operaţiunii de idealizare să fie o simplă ficţiune. Refuzul lui Tololoi de a recunoaşte temeinicia observaţiilor lui Mirel provine aşadar dintr-o puternică separare de planuri; lui Tololoi i se întîmplă ceea ce li se întîmplă şi cîtorva dintre personajele Hortensiei Papadat-Bengescu, în speţă doctorului Rim

sau prinţului Maxenţiu. Nu este nici un rău în fond în faptul că Tololoi *„îşi caută"* o atitudine; cîţi dintre noi nu procedăm identic, în împrejurările decisive ale existenţei noastre, atunci cînd trebuie să luăm o decizie importantă, atunci cînd trebuie să efectuăm o alegere? Ar fi o greşeală de neiertat să ne lăsăm atunci exclusiv pe seama instinctelor, a pornirilor imediate; dar, ne place să credem că, în cazul nostru, aceste atitudini sînt aflate în urma unei tensionări a întregii noastre personalităţi, în urma unor intuiţii globale, pe care ne străduim să le facem cît

mai puternice, cît mai complete. In vreme ce Tololoi se mărgineşte să caute astfel de atitudini într-un plan strict mental; fenomenul dedublării personalităţii, în planul reprezentărilor mentale, a fost de altminteri admirabil descris de Ramon Fernandez, într-o carte celebră a lui şi destul de rară azi: *„astfel se naşte mitul eului (le mythe du moi), despre care vom arăta mai încolo că reprezintă cel mai de temut adversar al personalităţii — mitul unui eu pe deplin realizat în interiorul personalităţii (ă l'inte-rieur du sujet), un eu de care acesta se bucură în mod pasiv, fiind de altfel şi singurul care să o facă, întocmai acelor colecţionari maniaci care sustrag un tablou dubios examenului experţilor indiscreţi". (De la personnalite,* p. 74.)
Trebuie totuşi deosebit acest fenomen al dedublării — de o mare perfecţiune, în cazul lui Tololoi —■
200
de unele exemple de falsă dedublare, pe care ni le oferă literatura română şi europeană. Eroii Hortensiei Papadat-Bengescu, de pildă, nu pierd cu totul conştiinţa realităţii, doar atît că încearcă să o ignore, să o împingă în caturile cele mai profunde ale spiritului, cît mai departe de suprafaţă; Rim -unul dintre cele mai interesante personaje din *Concert din muzică de Bach* — nu crede cu toată tăria în ficţiunea pe care a elaborat-o, în Rimul atrăgător şi împodobit cu cele mai impresionante calităţi fizice, în Rimul irezistibil care presară victime sentimentale peste tot în calea lui. *„In adîncul adîncului* — specifică scriitoarea — *va fi fost chiar şi conştiinţa că Rimul deşirat şi spălăcit, cu gesturi de manechin şi vorba pedantă, prin persoana lui însăşi era un obstacol în calea acelor aspiraţii". (Op. cit.,* p. 25.)
Tololoi nu permite o apropiere nici chiar de Ro-\ bert — eroul lui Andre Gide — care deplînge inx sistenţa Evelinei, soţia sa, de a demasca iluziile despre sine cărora el le căzuse pradă. *„Ea refuză să înţeleagă* — se apără Robert — *faptul că eu aş putea prefera în mine pe acela care doream să devin şi spre care tindeam să ajung — aceluia care eram în realitate, eului meu natural". (L'Ecole des fem-mes,* p. 211.) Robert este capabil aşadar să distingă între dorinţele şi ideile sale, pe de o parte — şi realitate, pe de altă parte; nu e mai puţin adevărat că această distincţie o face el doar în prezenţa Eve-
201
linei şi a lucidei sale fiice, Genevieve. Cînd se află în societatea unor spirite mai puţin pătrunzătoare, Robert se confundă de-a binelea cu *„modelul ideal"* pe care şi 1-a compus, îşi trăieşte ficţiunea ca pe un adevăr împlinit.
Tololoi poate fi asemănat — prin întinderea inconştienţei sale — numai cu celebrul erou al romancierului englez G. Meredith, numai cu Sir Willoughby Patterne. Acesta din urmă întruchipează — în concepţia autorului — instinctele cele mai primitive ale umanităţii, tot ceea ce omul a moştenit în decursul îndelungatei sale evoluţii naturale. Deasupra tuturor acestor instincte, Meredith a aşezat instinctul de conservare individuală, căruia noi ne-am obişnuit să-i dăm numele de egoism. Sir Willoughby se concepe pe sine într-un mod cu totul diferit, ca pe o fiinţă nobilă şi dezinteresată, ca pe un binefăcător pentru prietenii lui mai apropiaţi şi pentru servitorii cei mai credincioşi; aşa se explică şi împrejurarea că, la un moment dat — cu un aer de de-săvîrşită seninătate şi pe un ton pe care se debitează îndeobşte spiritele cele mai nostime — el o consiliază pe Clara Middleton, logodnica sa, după cum urmează: *„Fii atentă, să nu te măriţi cu un egoist, draga mea, se înclină Sir Willoughby galant. Atitudinea lui trăda o înfumurare atît de oarbă, încît Clara nici nu-l putu învinovăţi pentru cuvintele pronunţate". (Egoistul,* p. 132.)
202
Or, tocmai caracterul absolut al dedublării, tocmai absenţa desăvîrşită a interesului pentru formele de obiectivare ale eului, face din Tololoi o fiinţă indisponibilă, cum ar spune Gabriel Marcel, adică o fiinţă care *„alcătuieşte cu ea însăşi un sistem închis, her~ metic, în care nimic nou nu mai poate pătrunde". (Apartenenţă şi disponibilitate,* în *R.F.R.,* anul V, 1938, p. 504.) Conştiinţa de sine a lui Tololoi rămâne într-un plan exclusiv lăuntric, pierzînd orice posibilitate de a comunica cu exteriorul; în astfel de condiţii, dialogul nu îşi atinge scopul,

deoarece poziţiile rămîn neschimbate, oricîtă elocvenţă ar pune Mirel în demonstraţiile lui. *„Omul rămînea acelaşi cu gesturile şi cu vorbele lui, avînd parcă scris pe fruntea răscolită: «Clinii latră, caravana trece». (Romanul lui Mirel,* p. 68.) In chipul cel mai firesc, Mirel sfîrşeşte prin a descuraja, prin a recunoaşte inutilitatea luptei: *„lupţi atîta vreme cit eşti cu inamicul pe acelaşi plan, dar nu cînd te afli pe planuri paralele". (O moarte care nu dovedeşte nimic,* p. 134.)

O constatare identică — dar explicată în alt mod — îi este hărăzită lui Sandu, eroul din O *moarte care nu dovedeşte nimic;* acesta se străduieşte să de-săvîrşească educaţia intelectuală a Irinei, mai bine zis să îndrepte anumite deprinderi greşite şi să-i înzestreze gustul cu criterii mai înalte de apreciere. Astfel, cînd pleca undeva, Sandu îi lăsa *„un plan de studii",* pe care Irina trebuia să îl respecte întoc-

mai, urmîrid ca observaţiile ei personale să-i fie de îndată comunicate prin scrisori. Sandu îi dezvăluie, de asemenea, că judecăţile asupra oamenilor sânt neconcludente dacă ele nu se întemeiază pe o analiză riguroasă, în special a însuşirilor spiritului, dacă se menţin, adică la nivelul simplei exclamaţii de admiraţie sau de dezaprobare. în sfîrşit, el o familiarizează cu unele principii superioare de conduită.

în ciuda elocvenţei sale însă, Sandu înregistrează efectele nule ale acestei opere educative; cîte un gest de al Irinei *„venea aşa de pe neaşteptate şi în aşa contradicţie cu temperamentul meu pe care presupuneam că-l cunoaşte cel puţin în trăsăturile lui generale",* încît rămînea uimit. Astfel, Sandu o convinsese că *„necinstea făţişă",* dar şi *„aranjamentele mai nuanţate",* înjosesc pe cel ce le practică. Irina, bineînţeles, *„ca oricînd, îmi împărtăşea părerile";* ba chiar se alăturase şi ea, activ, la vestejirea acelor moravuri, *„rîsese şi ea, batjocorise şi ea, dispreţuise şi ea".* Dar asta nu a împiedicat-o, mai tîrziu, să formuleze faţă de Sandu rugămintea de a sprijini pe prietena ei Florica, ameninţată foarte serios la un examen ce îl avea de dat cu *„profesorul X",* din întîmplare o bună cunoştinţă a eroului. *(Op. cit.,* p. 36.) Dar nedumerirea iniţială a lui Sandu se transformă cu vremea în consternare, şi anume atunci cînd constată că reproşurile sale nu produc totuşi asupra Irinei impresia de adevăr; fata nu sesizează şi nu recu-

noaste nici o contradicţie în conduita ei: *„Bine, ştiu că nu trebuie să faci de astea* pentru nimic în lume (subl. aut. — n.n.), *dar credeam că pentru mine e altceva". (Ibid.)*

în principiu, Irina îl aprobă fără rezerve pe Sandu, dar asta nu determină — aşa cum ne-am fi aşteptat — o prefacere a moravurilor; eroina săvîrşeşte în continuare aceleaşi erori, asupra cărora fusese pe îndelete prevenită. Odată, ea prelungeşte exagerat de mult o discuţie cu *„mediocrul* X", şi o prelungeşte — desigur — pentru plăcerea pe care aceasta i-o procură; la obiecţiile lui Sanjdu — care îl aşază pe X într-o lumină ceva imai potrivită, adică îl reduce la proporţiile lui reale — ea nu va fi în stare să-şi găsească nici o scuză, şi îşi va recunoaşte vina copilăreşte: *„Ai dreptate, eu nu-mi dădeam seama". (Ibid.,* p. 27.)

în ciuda exemplelor excelente pe care i le oferea anume Sandu, Irina nu ajunge niciodată să formuleze judecăţi la fel de precise şi la fel de subtile asupra oamenilor; prietenii, ea şi-i alegea fără umbră de diseernămînt. Unul din băieţii pe care îi cunoscuse cu un prilej oarecare îi stîrneşte, de aceea, o admiraţie disproporţionată faţă de însemnătatea lui reală; astfel, Irina îl asigură pe Sandu că proaspătul ei favorit *„e cel mai bine după tine".* Sandu se vede obligat să intervină din nou şi să o corecteze, arătîndu-i cît de superficială era judecata pe

care o emisese, cum îi scăpaseră tocmai amănuntele revelatorii, şi anume că individul *„avea beţia vorbelor",* că adăuga *„spume şi floricele"* la fiecare cu-vînt şi că, odată, la masă, în mijlocul peroraţiei, folosise o expresie de o incultură jenantă: *„cu vîrj şi strălucit îndesat". (Ibid.,* p. 28.)

O preferinţă specială manifesta Irina pentru calificativele de *„bun",* pe care le risipea *„cu multă dărnicie"* asupra celor din jurul ei, şi care desemnau probabil în concepţia sa aspectul cel mai important al personalităţii; Sandu o învăţase însă să aplice criterii de un ordin cu totul diferit, să se întrebe dacă cel examinat *„a citit ceva",* sau dacă *„se pricepe la ceva?".* Aşa încît, în cele din urmă, Sandu se vede obligat să se îndoiască ide faptul că ar mai putea vreodată să îndrepte ceva în moravurile Irinei.

în ceea ce o priveşte pe Irina, atitudinea ei refractară la dialog, la comunicare, se datorează unor cauze de altă natură decît celor pe care le-am remarcat în cazul lui Tololoi; şi anume, Irina se distinge printr-o totală lipsă de personalitate. In zadar încearcă Sandu să sădească în ea, în spiritul ei, unele principii superioare de conduită; la prima ocazie, Irina va deveni incapabilă să acţioneze prin voinţă proprie, lăsînd să intervină acele mecanisme impersonale, care sînt habitudinile. Irina nu constituie totuşi o deplorabilă excepţie umană; doar atît că, la ea, fenomenul se manifestă într-un mod exagerat. Insă majoritatea

dintre noi ne depersonalizăm în momentul acţiona- I rii, deşi puţini recunosc acest lucru. Printre ei, se află acelaşi Ramon Fernandez, care mărturiseşte deschis, în lucrarea pomenită: *„de îndată ce acţioîiam, mă găseam aruncat în mijlocul unei lumi opace, şi îmi simţeam tăiată orice comunicaţie cu propria mea raţiune".* (De *la person-nalite,* p. 21.) Constatarea că acţiunea alienează, că ea te înstrăinează de propriul tău spirit a cunoscut de fapt o popularitate impresionantă în literatura contemporană; aşa cum observă şi J. J. Zephir, M. Proust nutrea convingerea că *„viaţa socială ne impune o mască, pe care noi ezităm să o smulgem. Însuşi efortul de a trăi în mijlocul unui grup tinde să distrugă originalitatea noastră profundă şi să ne aducă la un model conformist". (La personnalite humaine dans l'oeuvre de Marcel Proust,* p. 207.) Dar descripţia cea mai adâncă a procesului de depersonalizare prin acţiune credem totuşi a-1 fi dat Stendhal; autorul *Mînăstirii din Parma* opune în mod radical fenomenul cristalizării (adică latura interioară, trăirea) — conduitei în societate. Astfel, chiar şi cei mai sinceri şi mai pasionaţi dintre îndrăgostiţi, în prezenţa iubitei lor, se comportă bizar, săvîrşind gesturi şi rostind cuvinte pe care apoi le regretă. „De *îndată ce te afli în prezenţa ei* (a iubitei — n.n.), *apare un fel de beţie a privirilor. Te simţi purtat — asemeni unui maniac — spre fapte*

stranii, ai sentimentul de a poseda două suflete: unul pentru a face, celălalt pentru a blama ceea ce ai făcut". *(De l'amour,* Geneve, p. 43.)

Depersonalizarea ne face însă la fel de indisponibili precum dedublarea; cu greu se mai poate vorbi atunci de dialog. Ideea de monolog este afirmată de Sandu cu aceeaşi tărie cu care o afirma şi Mirel: *„aveam vag intuiţia că toate teoriile mele asupra vieţii, a naturii sau a artei, aprobate cu atîta grabă şi împămîntenite imediat nu fuseseră decît nişte mo-nologuri, Irina neavînd rolul decît să-mi întreţie elo-cinţa, rolul confidentelor din tragediile clasice". (Op. cit.,* p. 28.)

Tema monologului — şi, implicit, cea a indisponibilităţii — revine, obsedant, şi în cel de al treilea roman al lui Anton Holbam, în *Ioana.* Cu deosebirea că aici pînă şi eroul principal cade victimă acestei atitudini; şi Sandu, şi Ioana îşi făuresc fiecare cîte o versiune proprie asupra unuia şi aceluiaşi fenomen, dar atunci cînd cele două versiuni vor fi confruntate, se va constata o neconcordanţă fundamentală a părerilor. Astfel, Ioana este convinsă că Sandu *„nu o iubeşte"* şi produce şi argumente în sprijinul acestei concluzii, ca şi cum ar demonstra o teoremă matematică. Spre exemplu, atunci cînd Charles le face o confidenţă cu privire la sentimentele lui pentru Arabella *(„Arabella e drăguţă, ne mai certăm, ne mai împăcăm, poate o să ne despărţim pînă la*

urmă"), Sandu reţinuse un mic amănunt al povestirii, un detaliu care lui i s-a părut de un interes aparte: *„Îmi face scandal* — divulgă Charles — *pentru chestiuni complet neînsemnate. De pildă, îmi place să mă scol dimineaţa de tot, să mă instalez la fereastră pentru cîteva ore şi să mă uit la mare; ea turbează în pat, nu mai doarme, şi începe o discuţie stupidă care îmi alungă toată liniştea". (Ioana,* p. 48.) Sandu recunoaşte în această nevoie de singurătate şi de contemplaţie un indiciu de profunzime lăuntrică, şi descoperirea îl tulbură cu atît mai mult, cu cît noţiunea pe care şi-o formase despre

Charles părea să excludă o asemenea posibilitate. Pînă atunci, Charles îi apăruse doar ca o persoană frivolă, înclinată să povestească — cu o vervă inepuizabilă — numai *„scene picante",* să *„se amuze la nesfîrşit"* sau „să *aibă o mie de aventuri galante".* Era firesc deci ca Sandu să se entuziasmeze încă o dată pe seama *„ciudăţeniei omeneşti",* prin care trăsături morale atît de disparate ajung să se întrunească într-o singură fiinţă. Observaţia lui Sandu asupra naturii umane constituie de fapt o aluzie literară, destul de uşor de depistat pentru cititorul avizat; de altminteri, într-o altă discuţie dintre Sandu şi Ioana, numele lui Andre Gide va fi pronunţat chiar în această ordine de idei. Sandu face în acel loc remarca că *„un om este mai complet decît îţi închipui. Pot subzista în acelaşi timp mai multe instincte, unele contrare*

14

chiar"; aserţiune la care Ioana răspunde prin următoarea trimitere: *„contradicţiile temperamentului lui Andre Gide ...". (Ioana,* p. 170.)

Aceeaşi povestire a stîrnit însă în Ioana ecouri de o cu totul altă natură; ea a reţinut mai cu seamă ceea ce prezenta o anume analogie cu propria lor aventură (a ei şi a lui Sandu), cu propria ei experienţă sentimentală. Astfel, raporturile dintre Charles şi Arabella — întocmai ca şi cele dintre dînsa şi Sandu — evoluau într-o atmosferă de nemulţumire acută, nemulţumire care se materializa în dispute din ce în ce mai îndîrjite şi din ce în ce mai frecvente. Vinovaţi păreau să fie, în ambele perechi, atît bărbatul, cît şi femeia, în măsura în care nici unul nici celălalt nu se decideau să se dăruiască în mod integral, ci îşi menţineau o parte a fiinţei lor oarecum neangajată, disponibilă pentru ei înşişi şi indisponibilă pentru trăirea care îi lega. Dar, mai decis în a nu-şi pierde sentimentul de independenţă se arăta totuşi a fi bărbatul; Charles, cu gustul său de a fi lăsat singur în anumite împrejurări, de pildă atunci cîrud contemplă un răsărit de soare la mare, iar Sandu — cu dorinţa lui, atît de des formulată, de a întreprinde excursii şi plimbări, la care Ioana nu era invitată să participe. Subiectivă, Ioana va condamna cu toată energia comportarea lui Charles, dovedind, în acelaşi timp, multă comprehensiune pentru Arabella, în care vede *„portretul femeii care*

accepta orice sacrificiu pentru bărbatul iubit, dar îi este intolerabil să fie părăsită — şi, în cazul acesta, din culcuşul cald unde ea se simţise atît de bine cînd, prin somn, simţea corpul lui întins în lungul corpului ei, căldura pielei alăturate — şi *nu putea să fie fericită cînd el se ducea, pentru oricît de scurt timp, oricît de aproape, şi pentru orice motiv inofensiv". (Ioana,* p. 48.)

în sfârşit, Sandu şi Ioana îşi comunică reciproc impresiile lăsate de destăinuirea lui Charles; dar impresiile acestea nu sînt convergente — aşa cum ar fi fost firesc să se întâmple în cazul unei perfecte simetrii morale a celor doi — ci, dimpotrivă, divergente. Ioana îi reproşează iubitului ei faptul că dragostea pentru ea nu este atît de puternică **incit** să-1 preocupe în exclusivitate şi să îl facă indisponibil pentru alt fel de gânduri; sub acest aspect, Ioana subliniază cu voluptate tocmai contrastul în care se află ea în raport cu Sandu. *„Îmi vezi şi tu tragedia! Mie mi-a sugerat imediat povestea lui viaţa noastră, şi tu te-ai gîndit la preocupările tale, fără nici o legătură cu mine."* Şi, în chip de concluzie tragică: *„Nu mă iubeşti". (Ioana,* p. 49.)

Dar Sandu nu admite învinuirea pe care i-o aduce Ioana, şi de-abia de aici dialogul dintre ei intră într-o fază critică; eroul susţine că, dimpotrivă, Ioana fusese aceea care a dovedit cît de limitat era sentimentul ei pentru dînsul. Ioana a fost aceea care 1-a părăsit

şi a trăit atîta vreme alături de *„celălalt*[11], gustînd voluptăţi impure şi trădînd astfel —■ cu o uşurinţă revoltătoare —■ un întreg trecut. Este adevărat, acest trecut a ieşit în cele din urmă victorios, şi Ioana s-a reîntors la el; dar gestul fetei nu are nici pe departe semnificaţia pe care ea încearcă să i-o confere *(„N-am mai putut lupta"* — adică nu a mai putut lupta cu sine însăşi, cu propriul ei sentiment, în cele din urmă a trebuit să cedeze, deşi s-a străduit din răsputeri să întîrzie acest deznodământ). In realitate, Ioana nu dusese niciodată vreo luptă cu

sine însăşi, eroul este chiar tentat să creadă că prezentul — adică *„celălalt"* — învinsese mai repede decît era decent să se întîmple: *„desigur că numai eu sînt de vină că acel trecut o chinuie şi-i apare groaznic, căci în timp ce-l trăise, se obişnuise cu el, îl acceptase . .. Acum, numai văzînd torturile mele îi dă toată importanţa şi îl priveşte cu alţi ochi". (Ibid.,* p. 51—52.) Ceea ce îi va fi făcut mai suportabilă existenţa — în braţele *„celuilalt"* — fusese, desigur, voluptatea sexualităţii; Sandu nu îşi imaginează că Ioana a experimentat întreaga practică a amorului cu *„celălalt"* — aşa cum singură a mărturisit — *„fără să aibă nici o plăcere, numai din complezenţă pentru dînsul". (Ibid.,* p. 107.) Reîntoarcerea Ioanei se datorează unui impuls momentan probabil, unei inspiraţii întîmplă-toare; fata s-a comportat exact în felul unei femei uşoare. *„Căci femeie uşoară se numeşte aceea care*

a avut doi amanţi.[a] (Ibid., p. 196.) Şi atunci, nu Ioana, ci el, Sandu, are cu adevărat dreptul să în-vinuiască şi să facă reproşuri; el este victima, Ioana se înşală, nu mai încape nici o îndoială. Oricît de convingător ar argumenta, atît unul cît şi celălalt, amîndouă personajele rămîn neclintite pe poziţiile lor iniţiale; atitudinea evident refractară a amândurora ne îndreptăţeşte să vorbim şi în acest al treilea roman al lui Anton Holban de un fenomen de indisponibilitate. Sandu însuşi ne destăinuie că *„deseori am impresia că fiecare monologăm. Replica nu e făcută decît ca să ne sugereze noi scuze şi noi învinovăţiri. (Ibid.,* p. 140.) Indisponibilitatea se manifestă printr-un spirit de opoziţie sistematică, din care dispare adesea convingerea în cele rostite: *„eu nu sînt gelos!"* — exclamă el la un moment dat, după care se întreabă, stupefiat el însuşi: *„de ce am spus vorba asta care nu corespunde nici unei realităţi?". (Ibid.,* p. 132.) Foarte simplu, pentru că eroul se adresează Ioanei şi simte în mod instinctiv nevoia de a combate ceva, de a sfida; curios ni se pare — dar nu şi inexplicabil — cum Ioana primeşte provocarea, deşi, dacă şi-ar fi păstrat prezenţa de spirit, s-ar fi mulţumit desigur cu o simplă privire încărcată de ironie către Sandu, cel care o chinuise atîta timp cu întrebările lui indiscrete despre raporturile ei cu *„celălalt".* Şi astfel se declanşează una din acele *„scene stridente, fără nici o corespondenţă*

cu sufletele noastre, pe care le continuăm însă îndelung, punem toată priceperea noastră de demonstraţie şi pasiune ca să le susţinem, să cîştigăm parcă ceva important, şi rămînem la urmă epuizaţi şi amărîţi pe noi, căci se petrece atîta zbatere inutilă, stupidă, fără să ne intereseze măcar, şi nu putem să o înlăturăm". (Ibid., p. 133.) Incontestabil, indisponibilitatea este generatoare de absurd şi nicăieri, în romanele lui Anton Holban, sentimentul absurdului nu dobândeşte contururi atît de pronunţate ca în pasajul de mai sus.
Spre deosebire de primele două exemple, unde am văzut că indisponibilitatea se datora fie fenomenului de dedublare a personalităţii, fie fenomenului de depersonalizare, în acest de pe urmă exemplu, indisponibilitatea provine dintr-o cauză de factură ceva mai subiectivă. Atît Sandu, cît şi Ioana sînt fiinţe slabe, care nu suportă conştiinţa vinovăţiei lor, nu suportă a purta povara unei culpe; de unde şi tendinţa accentuată de a se disculpa şi de a găsi pe alţii vinovaţi, eliberîndu-se pe sine de o asemenea bănuială. Dar aceasta constituie o tendinţă instinctivă, pe care sîntem surprinşi a o identifica şi la Sandu, adică la eroul predilect al scriitorului, la eroul ce fusese înzestrat cu cele mai frumoase aspiraţii de intelectualitate. Că ideea de culpă provoacă indisponibilitatea personajelor din cel de al treilea roman al lui Anton Holban, ne-o dovedeşte chiar

formularea lui Sandu, deja citată pînă acum: *„replica nu e făcută decît ca să ne sugereze noi scuze şi noi învinovăţiri".*
Aspiraţia de a dialoga se sfîrşeşte întotdeauna în romanele lui Anton Holban printr-un eşec; în locul unei comunicări adevărate, vom întâlni doar o serie de monologuri solitare, aşa cum în literatura conteni-porană numai în dramele lui Samuel Beckett mai găsim un corespondent. Trebuie să mai specificăm că aceeaşi atmosferă de opacitate mutuală domneşte şi între unele

personaje ale lui J. Chardonne, scriitor pe care Anton. Holban îl considera drept o descoperire proprie, numele fiindu-i, pînă la el, aproape necunoscut în România; semnificativ ni se pare astfel să arătăm că eroul principal al romanului *Eva, ou le journal interrompu* renunţa să mai pledeze dinaintea Evei, soţia sa, o anumită teză, în-trucît: *„ea şi aşa nu m-ar fi înţeles şi aş fi deschis zadarnic o dispută inextricabilă". (Op. cit.,* p. 151.)

IV. CONTRADICŢIILE SENTIMENTULUI

Acest fenomen a reţinut îndelung atenţia cercetătorilor operei lui Anton Holban, fiind simţit ca una dintre cele mai importante şi mai definitorii caracteristici ale ei. Primele pagini ale romanului O

moarte care nu dovedeşte nimic ne şi introduc de altminteri în temă; Sandu se află la Paris, unde îşi continuă studiile, dar ştie că a lăsat acasă o fată simplă, extrem de docilă, care îl iubeşte şi îl aşteaptă. Gîndul acesta îl indispune şi îl opreşte să se bucure din plin de atracţiile marelui oraş; Sandu doreşte, aşadar, o eliberare şi — în consecinţă — adresează o copilăroasă implorare cerului: *„Am lăsat acasă o fată care mă iubeşte. Nu e frumoasă şi ochii mei au obosit repede îndreptîndu-se spre silueta ei bicisnică. Nu e savantă şi am ostenit vorbind singur, inutil şi ridicol. Nu e bogată şi mi-ar îngreuia mersul purtînd-o pe umerii mei, ca melcul cocioaba (...). Doamne, fă să-mi recapăt libertatea." (Op. cit.,* p. 7.)

E suficient însă ca scrisorile de la Irina să nu mai sosească cu aceeaşi regularitate, iar ca o telegramă de somaţie să rămînă fără răspuns, pentru ca optica sentimentală a lui Sandu să se răstoarne cu totul: *„Telegrama mea a rămas, după o săptămână, fără răspuns. O nelinişte bruscă mi-a alungat calmul şi mi-a uscat curiozitatea pentru frumos, pe care o socoteam inepuizabilă. Rugăciunea mea de acum cî-teva zile mi se pare fără sens, căci neaşteptată este tulburarea care mă stăpîneşte". (Ibid.,* p. 8.)

Alături de Irina, Sandu se plictisise îngrozitor şi nu-şi dorise altceva decît o desfacere lentă şi lipsită de brutalitate a legăturii lor; ceea ce, de multe ori,

este pe cale să se şi întîmple. Dar, atunci, Sandu — în mod cu totul paradoxal — se opune. Astfel, dacă o părăsea pe Irina vreme mai îndelungată, constata *„mari schimbări"* la ea. „O *părăseam deznădăjduită şi o regăseam discutînd cu alţii, veselă, vorbăreaţă";* intenţiile lui Sandu se modifică sub ochii noştri: *„Şi atunci imediat, cu toate că în lipsă o doream vag, voiam s-o supun iarăşi, în loc să mă bucur de această desfacere liniştită a noastră la care mă gîn-disem atîta. O luam cu mine, mă tînguiam, o îmbrăţişam, pînă ce vedeam că e tot aşa de subjugată ca şi la început".*

Altă dată, chiar familia Irinei precipită evenimentele, prin alegerea şi impunerea unui candidat pentru Irina; fata îi destăinuie totul, de la început, lui Sandu, care — întrezărind dintr-o dată şansele ce se creau pentru dînsul —■ îşi trimite iubita „să-Z *vadă"* (întrucît candidatul locuia la ţară, la o mătuşă a Irinei) şi *„dacă se poate, să-l accepte".* Fata se întoarce teribil de decepţionată, povestindu-i cu delicii „toată *prostia candidatului";* departe de a despera — ca urmare a prăbuşirii speranţelor sale —■ Sandu jubilează. Fiindcă, de fapt, *„am trimis-o ca să încerc să găsesc o modalitate de a scăpa de ea şi în acelaşi timp să-i văd repulsia faţă de alţii şi întoarcerea ei şi mai nebună spre mine". (Ibid.,* p. 31.)

Ambivalenţa sentimentului poate fi constatată şi în paginile ultimului roman al lui Anton Holban, în

Ioana. Oare ce comportare va fi avut Sandu în raport cu Ioana, în momentele de calm şi de linişte ale legăturii lor, deci atunci eînd atmosfera era normală şi destinsă, netulburată de undele geloziei? Ne-o dezvăluie eroul singur; în clipele de *„potolire a geloziei",* el redevine *„cel pe care îl cunoscuse odinioară Ioana, uşuratic în ceea ce o priveşte, plictisit, fără să-mi mărturisesc plictiseala, dar trădîn-du-mă prin neastîmpăr şi prin planuri — cu aspect inofensiv — de a varia atmosfera portului şi de a vizita Cavarna". (Ioana,* p. 76.)

Cum a ajuns atunci Ioana să devină o obsesie pentru Sandu? Prin preferinţa — şi numai prin aceasta — pe care a aeordat-o *„celuilalt";* Sandu şi-a închipuit multă vreme că *„celălalt"* îi fusese preferat fiindu-i superior, şi asta a însemnat pentru el *„o mare umilinţă". (Op. cit.,* p. 103.) *„Trăisem tot timpul cu credinţa neînsemnătăţii mele şi a superiorităţii celuilalt." (Ibid.,* p. 139.) Eroul avea neapărată nevoie să se convingă de contrariul; aşa se explică de ce — oricît de lipsit de demnitate ar părea gestul — el nu întrerupe totuşi relaţiile amicale cu rivalul său, deşi ştia foarte bine că Ioana trăia de mult cu acesta. în discuţiile dintre cei doi bărbaţi, Sandu —■ mai inteligent — *„se putea juca în voie cu el",* putea deci să-şi refacă o certitudine, întrucît *„în jocul acesta cel puţin nu era nici o îndoială de*

superioritatea mea". (Ibid., p. 65.) Semnificativă ni

se pare şi o altă împrejurare; după ce Ioana îi face lui Sandu mărturisirea — devenită inutilă — că era metresa *„celuilalt",* acesta din urmă, înspăimîntat, o dojeneşte: *„De ce i-ai spus? Habar n-aveal".* Sandu nu sraoă ocazia de a nota din nou triumful său: *„Ce satisfacţie am avut pentru vorba aceea. Nici nu-mi închipuiam că poate să fie aşa de incapabil de a înţelege ceea ce se petrece în jurul lui". (Ibid.,* p. 68.) Dacă Sandu luptă cu atîta energie pentru a o recuceri pe Ioana, el face lucrul acesta de fapt numai pentru *„a-i reda* (Ioanei) *încrederea în inteligenţa mea". (Ibid.,* p. 139.) Nu întâmplător în discuţiile ce au urmat între Sandu şi Ioana — după împăcare — eroul o obligă pe fată să-i dezvăluie anumite amănunte ou un caracter intim din aventura ei cu *„celălalt",* dar mai cu seamă acele amănunte care aruncau asupra rivalului o lumină defavorabilă şi care îl puneau pe el, pe Sandu, într-o lumină mai avantajoasă: *„Cînd ai şti ce vulgar erai"* — se adresează Ioana urechilor avide ale eroului. *„Mi se crîncenă carnea cînd mă gîndesc ce descoperiri am făcut, în primele noastre întîlniri. Poate dacă aş fi fost la prima cunoaştere, m-aş fi consolat cu gîndul că aşa sînt oamenii, dar te ştiam pe tine delicat, cum procedai într-o scenă, ce altfel devine oribilă." (Ibid.,* p. 59.) Desigur însă că, în momentul în 'care Sandu va considera că prestigiul său a fost în întregime refăcut şi că a primit toate reparaţiile

morale la care aspirase, interesul lui pentru Ioana va descreşte din nou, pînă cînd vechea saturaţie va reapare.

S-ar putea atribui acest fenomen al ambivalenţei sentimentelor unei confuzii căreia i-ar fi căzut victimă Anton Holban; convins că ne-a descris sentimentul iubirii, el ne-ar fi iniţiat în realitate în cunoaşterea altui sentiment, şi anume a geloziei. Scriitorul român ar fi săvîrşit aşadar exact acea eroare pe care el i-o reproşa lui Marcel Proust, în vastul comentariu pe care i 1-a consacrat: *„în legătura lui Marcel cu Albertina, el confundă dragostea cu gelozia, cari sînt două sentimente de sine stătătoare, şi care pot depinde între ele, dar nu înseamnă că se confundă". (Marcel Proust,* în *Azi,* an IV, 1937, nr. 26, p. 2412.)

Sîntem încredinţaţi însă că, în felul acesta, am simplifica în mod nepermis explicaţia şi am reduce-o la un caz particular; de fapt ambivalenţa sentimentelor se întinde pe o suprafaţă mult mai mare, şi e determinată de resorturi subconştiente mult mai adînci, despre care vom încerca să dăm o idee, prin cîteva exemple, extrase din două mari opere — sau, mai exact spus, — din creaţia a doi mari scriitori ai literaturii contemporane. Şi vom începe prin a examina cîteva rînduri din jurnalul lui Benjamin Constant; multă vreme, autorul lui *Adglphe* se străduise să obţină favorurile Juliettei de Recamier. Indife-

renta celebrei femei îi producea multă suferinţă şi îl determina să-şi dubleze eforturile de a o cuceri; această preocupare continuă i se părea, tocmai prin intensitatea ei, a poseda atributele marii pasiuni. Iată însă că Juliette de Recamier îi răspunde la insistenţe, invitîndu-1 la dînsa, unde Benjamin Constant va şi dina. El se surprinde însă acum într-o dispoziţie lăuntrică cu totul diferită: *„Straniu lucru! Devin cu desăvîrşire calm şi indiferent, de îndată ce nu mă cred certat cu ea". (Journal intime,* p. 333.) Să examinăm acum un alt' pasaj al operei lui Benjamin Constant, de data aceasta un pasaj aparţinînd romanului ce 1-a făcut celebru; tînărul Adolphe izbuteşte să o cucerească pe Ellenore, dar nu îi este dat să se bucure prea mult de isprava sa, întrucît un angajament solemn luat la plecare îl obligă să se reîntoarcă, la o anumită scadenţă, alături de tatăl său, în alt oraş. Ellenore trebuia să rămînă lîngă contele de P., care o întreţinea, şi lîngă copiii ei; despărţirea era prin urmare iminentă. Biata femeie îl imploră pe Adolphe să solicite o prelungire a şederii sale în oraşul D., cu încă şase luni; tînărul acceptă cu bucurie. *„Cînd trimisei scrisoarea la poştă, doream cu înflăcărare să obţin consimţămîntul pe care-l cerusem (...). Răspunsul tatălui meu nu în-tîrzie. Deschizînd scrisoarea, tremuram la gîndul că, dacă mi-ar fi respinsă cererea, aş pricinui o mare durere Ellenorei. Mi se părea chiar că şi eu aş fi*

împărtăşit această durere cu aceeaşi amărăciune." După ce constată însă că răspunsul fusese

favorabil, Adolphe simte cum bucuria lui diminuiază şi cum perspectiva zilelor ce avea să le petreacă în tovărăşia Ellenorei nu i se mai par o culme a fericirii, ci dimpotrivă: *„dar cînd citii că îmi dă consimţămîntul cerut, îmi veniră în minte deodată toate neplăcerile acestei prelungite şederi a mele". (Adolphe,* Buc, 1964, p. 71—72.)
în sfîrşit, un ultim exemplu, extras dintr-unul din romanele lui Marcel Proust; în *La umbra fetelor în floare,* eroul ne informează asupra dorinţei sale atît de intense de a face cunoştinţa acelui grup de tinere fete care îi atrăsese atenţia pe plaja de la Balbec Eroul se slujeşte de toate relaţiile pe care le posedă pentru a obţine acest lucru, însă nu izbuteşte să atingă obiectivul urmărit; cînd — pe neaşteptate — şansa îi surîde. Marcel se află în bune relaţii cu pictorul Elstir, care mărturiseşte a fi foarte familiar cu fetele la care făcuse aluzie, cu intenţie, eroul. Prilejul de a face cunoştinţă în sfîrşit se ivise; dar *„certitudinea de a fi prezentat acelor tinere fete avu drept rezultat nu numai să mă prefac că aş fi indiferent, ci chiar să încerc de-a binelea acest sentiment. De acum încolo inevitabilă, plăcerea de a le cunoaşte fu brusc micşorată, considerabil redusă, şi îmi păru mult mai mică decît aceea de a conversa cu Saint-Loup, de a dina împreună cu bunica, sau de a*

face excursii în împrejurimi; absenţa tuturor acestora o voi regreta fără îndoială mai tîrziu, cînd va trebui să renunţ la ele, din consideraţie pentru persoanele cu care voi avea relaţii, persoane desigur prea puţin interesate în contemplarea monumentelor istorice". Diminuarea plăcerii se datora însă mai cu seamă sentimentului că prezentarea aceasta constituia totuşi un fapt sigur. Iată însă că, dintr-o regretabilă neglijenţă a lui Elstir, prezentarea nu se produce şi ocazia este ratată; şi din nou dorinţa lui Marcel de a face cunoştinţa acelor fete atît de stranii se aprinde cu aceeaşi intensitate ca şi la început, din nou conversaţia cu Robert de Saint-Loup, precum şi dineurile în doi cu bunica sa, ca şi excursiile în împrejurimi i se par ocupaţii absolut lipsite de însemnătate în raport cu tovărăşia Albertinei, a lui Andree sau Gilberte. *(A l'Ombre des jeunes filles en fleurs,* 1921, p. 141—142.)
Iată prin urmare cum, în urma exemplelor invocate, putem desprinde o concluzie cu un caracter destul de sceptic; şi anume aceea că iubirea — sub aspectul ei pozitiv —■ nu posedă nici un conţinut propriu. Sandu se plictiseşte îngrozitor alături de Irina, celălalt Sandu se arată distrat şi făureşte gîn-duri de evaziune în prezenţa Ioanei, Adolphe simţea ca insuportabil caracterul Ellenorei, Marcel se vădea decepţionat de slaba calitate intelectuală a Alberti-

nei şi a prietenelor ei. Cînd fiinţa dorită le aparţine
■ pe deplin, eroii aceştia îşi descoperă dintr-o dată /^dezinteresul acut.
Dimpotrivă, aspectul negativ al iubirii dezlănţuie adevărate furtuni lăuntrice, prin care fiinţele dispreţuite şi neglijate pînă mai adineaori dobîndesc o însemnătate capitală, o importanţă atît de mare, încît pierderea lor li se pare un adevărat dezastru. Ce înseamnă. însă „aspect negativ al iubirii"? înseamnă că obiectul pasiunii nu-ţi mai aparţine în mod deplin, că el îşi retrage ceea ce ţi-a dăruit, că repune stăpînire — cu alte cuvinte — pe propria
, sa libertate.
Dar de ce le este insuportabilă această reluare în stăpînire a libertăţii, din moment ce iubirea lipseşte
. cu desăvîrşire? în mod normal, disperarea apare în legătură cu un lucru pe care îl preţuieşti într-un grad foarte înalt; pierderea unui obiect de care nu ai propriu-zisă nevoie ar trebui să te lase indiferent. Nu obiectele sau fiinţele în ele însele le preţuiesc însă eroii lui Anton Holban, ci puterea pe care o
jiu asupra lor, capacitatea de a dispune de ele. Sandu însuşi mărturiseşte că i se pare *„teribil, să ai asupra unei femei toată puterea, să faci ce vrei cu ea, să o sileşti să facă orice ţi-ar trece prin cap, s-o faci nenorocită sau fericită aproape în aceeaşi clipă, şi apoi să nu mai poţi nimic".* (*O moarte care nu dovedeşte nimic,* p. 128.)

:

Dar la ce le foloseşte această putere asupra oamenilor, această capacitate de a-i domina şi de a dispune de ei după bunul plac? Răspunsul e ceva mai greu de dat; noi avem însă impresia că, în felul acesta, eroul lui Anton Holban se eliberează de o stare de puternică anxietate. Condiţia de indepe denţă a celorlalţi — oricît de străini i-ar fi ei, sufleteşte, lui Mirel — aptitudinea lor de a face uz de libertatea de care dispun *pentru sine,* spectacolul unei vieţi care se desfăşoară *alături* de ei, toate acestea inspiră lui Mirel sau lui Sandu un sentiment de nelinişte. Ei constată în asemenea ocazii că viaţa îi *depăşeşte,* simt adică cu mai multă intensitate con-trastul dintre individual şi universal; sentimentul care îi stăpâneşte acum este acela de a fi *singuri,* de a fi mărunţi şi neînsemnaţi. Dimpotrivă, dominarea absolută asupra tuturor celor din jur atenuează contrastul dintre individual şi universal, pentru că ei încetează de a mai fi singuri, acum sînt *unici.* Teama de necunoscut şi teama de moarte îşi atenuează considerabil contururile.
Iată o explicaţie pentru acea înclinaţie pe care şi Eugen Lovinescu o descoperea la Sandu în primul rînd, înclinaţia spre tiranie, precizînd totodată că ea nu decurgea dintr-un exces al sentimentului erotic, ba chiar că iubirea lipsea cu desăvîrşire.
Dar Eugen Lovinescu nu insista suficient asupra unui alt aspect legat de *„nevoia de tiranie";* neli-
15

niştea metafizică provocată de starea de libertate a semenilor reprezintă totuşi o reacţie instinctivă. Este adevărat, în joc se află un instinct de o natură întrucîtva specială, instinctul securităţii, teama de moarte; dar asta nu schimbă prea mult lucrurile. Am atras pînă acum de nenumărate ori atenţia asupra efortului depus de Anton Holban de a se ridica de la nivelul trăirilor elementare, primitive, la nivelul manifestărilor spirituale. Afirmaţia necontrolată a pornirilor lui spre tiranie constituie aşadar o inconsecvenţă evidentă; în orice caz, nu trebuie să confundăm ceea ce îl leagă pe Sandu de Irina sau pe Sandu de Ioana cu o trăire autentică, cu o înaltă expresie a personalităţii, aşa cum procedează Nicolae Manolescu. însuşi personajul ne atrage atenţia asupra distincţiei ce se cuvine să o întreprindem; de fiecare dată cînd repune stăpînire pe Irina, pe voinţa şi pe gîndurile fetei, Sandu îşi regretă ulterior gestul. Devenit lucid, eliberat de instincte, el recunoaşte măsura în care propria lui faptă 1-a alienat, măsura în care propria lui faptă nu posedă un caracter organic: *„aveam o satisfacţie imediată, apoi păreri de rău".* (O *moarte care nu dovedeşte nimic,* p. 83.)
La finele acestui studiu — a cărui concepţie poate părea, în mod nemeritat, eterogenă, din pricina vastităţii sale — nu ne rămîne **decât** să stabilim o concluzie generală, o concluzie care să-i certifice unita-
tea reală de concepţie. în ciuda preocupării lui Anton Holban ele a-şi întemeia existenţa numai pe adevăr şi pe convingeri esenţiale, eroul lui nu izbuteşte să evite cu totul abaterile de la o asemenea linie de conduită. Cade la rîndul lui victimă atitudinilor de indisponibilitate, aşa cum se întîmplă lui Sandu, din romanul *Ioana;* existenţa devine atunci antiraţională, absurdă, şi asta numai din vina eroului. Dar — în ciuda principiului de a da expresie doar acelor trăiri care se bucură de un caracter organic, care se nasc în etajele superioare ale conştiinţei — personajul lui Anton Holban se lasă antrenat de anumite porniri instinctive, care îl acaparează într-o asemenea măsură, îmcît fac din el o fiinţă fără libertate. De altfel, el singur îşi recu-noaşte ulterior rătăcirile; slăbiciunile morale — dovedite prin cele de mai sus — slăbiciuni care îl împiedică să-şi atingă ţelurile înalte pe care le urmăreşte, îl apropie considerabil pe eroul lui Anton Holban, şi îl înrudeşte, cu eroul lui Marcel Proust, mai mult decît cu oricare alt erou literar.
:

ı

GIB I MIHĂESCU
HOMO ESTHETICUS

I. DONNA ALBA

Critica românească s-a oprit cu insistenţă şi cu interes mai cu seamă asupra uneia dintre operele lui Gib Mihăescu — pe care a apreciat-o drept capodoperă — celelalte romane sau nuvele fiind trecute oarecum într-un plan secundar. Opera despre care s-a considerat că îl reprezintă în modul cel mai concludent pe scriitor şi că îi asigură un loc însemnat în literatura română este — se ştie — romanul *Rusoaica.* Cu riscul de a fi învinuiţi de înclinare —■ dincolo de orice limită convenabilă ■— spre singularitate, noi vom începe comentariul asupra scriitorului prin analiza altui roman, şi anume *Donna Alba,* în care avem impresia că trebuie căutată în primul rînd cheia unei înţelegeri mai adînci a lui Gib Mihăescu.

Scena care ne-a reţinut în cel mai înalt grad atenţia — din această perspectivă — este discuţia ce are loc la un moment dat între prinţul Raoul şi personajul principal al romanului, Mihail Aspru. Prinţul Raoul încearcă în această discuţie să for-

muleze o caracterizare a avocatului Georges Radu Şer-ban, soţul fascinantei Alba; Mihail Aspru îl ascultă cu aviditate, aşa cum făcea de fiecare dată când cineva atingea, într-un fel sau într-altul, subiectul acesta. Prinţul Raoul — urmaş de domni bizantini — ţine să sublinieze deosebirea adîncă dintre rasa căreia el îi aparţinea (dimpreună cu Donna Alba, coborî-toare din Ypsilanţi) şi rasa domnilor pământeni, al căror urmaş îndepărtat era şi Georges Radu Şerban. Deosebirea consta în aceea că linia Basarabilor moştenise acea *„teamă de ziua de mîine",* acea *„grijă pentru ce va mai fi"* sau — cu un cuvînt ceva mai dur — *„acest spirit de* marchand de vin et de ce-reales (vînzător de vinuri şi cereale)". Dimpotrivă, sîngele fanariot al familiei Ypsilante este de o calitate mai mult aristocratică; iar „un vrai aristocrate, mon cher, s'en fout pas mal de tout ce qui arrivera (unei adevărate aristocraţii, dragul meu, puţin îi pasă de tot ce se va întîmpla)". Prinţul Raoul se îngrozeşte la ideea de a-şi asigura prin eforturi personale mijloacele de subzistenţă, la ideea că *„trebuie să strîng pentru a avea altă dată, că trebuie să fac ceva,* qu'il faut que je travaille (că trebuie să muncesc)". Nimic nu îl irită mai mult decît teza lui Georges Radu Şerban — predicată cu fervoare printre cunoştinţele sale — că, în condiţiile actuale ale dezvoltării istorice, aristocraţiei nu îi mai rămîne o altă cale de ales, *„că adică am ajuns noi, aristocraţia*

de sînge ... n'est-ce pas .. . *am ajuns la acel* coin de l'histoire (cotitură a istoriei) *cînd trebuie să ne amestecăm în vălmăşagul social"* pentru a putea supravieţui.

Raoul condamnă aşadar, cu un dispreţ afişat fără reţinere, orice ocupaţiuni lucrative; el admite totuşi şi unele excepţii, printre care enumera avocatura, diplomaţia şi chiar activitatea literară sau ştiinţifică („ecrire des romans ou avoir son laboratoir"). Pentru fiecare dintre acestea însă, Raoul impune, ca o condiţie obligatorie, aceea a amatorismului; fiecare profesiune se cuvine exercitată pentru plăcerea pe care o procură sau — cum se exprimă el — *„de amorul artei".* Dar, Georges Radu Şerban dovedise un anume *„exces"* în felul în care s-a consacrat avo-caturii, un exces ce trădează *„că-l preocupă mai mult cîştigul, pe el, care are atîta avere";* soţul Albei Russet îşi depăşise astfel *„linia de activitate"* prescrisă de condiţia lui socială, *„el a luat în serios* le metier, *ceea ce se cheamă meseria* de ... de ... *de avocat". (Donna Alba,* p. 88—90.)

Caracterizarea elaborată de prinţul Raoul nu se suprapune însă de loc cu ideea pe care şi-o formase Mihail Aspru, prin propriile sale observaţii, despre marele avocat; el constatase, dimpotrivă, rolul cu totul neesenţial pe care îl deţineau interesele de ordin material în activitatea acestuia, în comparaţie cu convingerile morale care îl călăuzeau în mod per-

manent. *„între cauzele pentru care interpunea talentul şi vitejia lui de luptător era o legătură, un sens (...). îşi apăra clasa lui socială cu energie şi tactică de valurile tot mai nedomolite ale*

dezastrului". Chiar şi în procesele străine de asemenea implicaţii, viitorul patron al lui Mihail Aspru nu procedează totuşi fără un anume discernămînt: *„mi se părea că-şi alegea totdeauna poziţia cea nobilă, pentru că era dreaptă, pentru care face să-şi încrucişeze tăiuşul priceperii cu adversarul". (Ibid.,* p. 24.)
Dacă vom compara acum cele două caracterizări, cele două portrete — unul aparţinînd prinţului Raoul, celălalt lui Mihail Aspru — vom fi impresionaţi de o particularitate comună a lor, şi anume de ostilitatea pe care aceştia o exprimă faţă de comportările instinctive, faţă de manifestările ce decurg numai din presiunea pe care o exercită asupra noastră necesităţile vieţii, pe de o parte, şi o preţuire foarte înaltă a acelor gesturi ce se înscriu exclusiv în sfera frumosului, în afara oricărei idei de utilitate, pe de altă parte. Dar, în acelaşi timp, nu putem trece cu vederea peste deosebirile ce separă cele două mentalităţi; dacă Mihail Aspru caută şi descoperă frumosul şi în ordinea valorilor morale, prinţul Raoul mărturiseşte o indiferenţă suverană pentru astfel de , valori, el nu urmăreşte altceva decît frumosul pur. în alţi termeni, el este un adept al formulei *„artă pentru artă";* valoarea estetică este legată de el în

mod strîns doar de ideea de virtuozitate, de anumite calităţi ale stilului, din rîndul cărora el apreciază numai rafinamentul şi subtilitatea. Bineînţeles că atît diplomaţia, cît şi avocatura se pretează în mod ideal la o asemenea judecată; în ambele activităţi există o anume chestiune de dificultate, pe care cel în cauză este chemat să o biruie cu uşurinţă şi eleganţă, fără să lase impresia efortului. Cu cît gradul de dificultate va fi mai ridicat, cu cît problema impusă spre rezolvare va prezenta un aspect de complicaţie mai pronunţat, cu atît elucidarea ei ar spori admiraţia spectatorilor; iar acolo unde dificultatea nu atinge un nivel acceptabil, este obligatorie o complicare voită, o complicare artificială a problemei, tocmai pentru a-şi pune în evidenţă virtuozitatea.
Şi totuşi, Mihail Aspru nu avea nevoie de a frecventa pe prinţul Raoul pentru a se contamina de astfel de aspiraţiuni estetiste; tendinţe lăuntrice extrem de puternice în această direcţie apar şi independent de influenţa prinţului Raoul. Eroul romanului ştie, de pildă, că numai într-un anumit fel va izbuti să deştepte interesul Albei Russet pentru dîn-sul; distanţa socială dintre cei doi este enormă, însă ea trebuie neapărat micşorată, altfel destinele lor nu se vor mai întîlni niciodată. Dar cum anume ar putea fi realizată această apropiere? Mihail Aspru se gîndeşte mai întîi la un mijloc destul de firesc,
şi anume acela de a se îmbogăţi; dar îşi dă seama în curînd de eroarea ce ar fi săvîrşit-o. Adevăratele bariere ce îi separă pe cei doi nu sînt de natură socială; Donna Alba nu constituie atît o expresie a inaccesibilului de ordin social, cît a inaccesibilului de ordin estetic. Pentru a o cuceri, trebuiau învinse, evident, mai întîi prejudecăţile ei de clasă; însă asta nu era suficient şi nici esenţial. Donna Alba acorda admiraţia şi sentimentele ei numai în schimbul unor gesturi cu adevărat frumoase şi iată cum Mihail Aspru consideră că singurul gest frumos care ar găsi audienţă la atît de exigenta lui judecătoare ar fi acela de a birui o dificultate excepţională, în faţa căreia alţii se văzuseră obligaţi să depună armele şi să-şi recunoască neputinţa, pînă şi acel virtuos care era Georges Radu Şerban. *„Atunci aş fi vrut, sub tortura acestor gînduri, să săvîrşesc ceva neobişnuit de greu, un lucru dinaintea căruia şi priceperea, şi talentul lui Georges Radu Şerban să rămînă în stupoare! (.-.). Ceva cu totul şi cu totul senzaţional, aproape de imposibil." (Ibid.,* p. 52.) Aşa s-a născut ideea de a revizui procesul Ypsilanţilor, proces în care pledase însuşi Georges Radu Şerban, dar pe care acesta îl pierduse totuşi.
în aceeaşi ordine de idei, se cuvine să atragem atenţia asupra distincţiei pe care o operează Mihail Aspru între ceea ce el numeşte *„drum drept"* şi *„drum complicat"* în viaţă. Cei care se lasă dominaţi

de instincte şi de nevoi materiale, cei care nu urmăresc decît să-şi asigure o situaţie respectabilă în viaţă, aceia aleg de regulă *„drumul drept",* deoarece sînt nerăbdători şi vor să ajungă cît mai uşor şi cît mai repede la ţintă; Mihail Aspru identifică exemplare aparţinînd acestei categorii printre colegii cu care îşi susţine examenul de absolvire. Strădania pe care aceştia o depun pentru a-şi trece examenul de latină îi inspiră dezgust eroului: *„se străduiesc să descopere în încîlcedla frazelor antice drumul drept al vieţii (...). Capetele astea toate, tunse sau frezate, ondulate, pomădate, oxigenate* — şi *dracu mai ştie cum! — mă dezgustă literalmente cu încăpăţîna-rea lor de a-şi afla prin muncă cinstită sau mici*

pungăşii pe sub bancă un rost cît mai clar şi o comoditate cît mai sigură a traiului lor viitor". Idealul pe care şi l-au aşezat dinainte aceşti tineri mărginiţi este concretizat foarte plastic în persoana profesorului de la catedră: *„pelerini trişti ai vieţii în drum neogoiat spre idolul lor, idealul lor sfînt, burta domnului profesor sau alte burţi cu cît mai mari, cu atît mai sus pe scara vieţii netede şi drepte".* Spre deosebire de colegii lui, Mihail Aspru nu tinde spre o situaţie sigură în viaţă, ci spre un ideal cu totul opus, spre frumuseţe; nefiind presat de nevoi materiale urgente, el nu are de ce să se grăbească, nu doreşte să ajungă cît mai repede la capătul drumului. De aceea, el nici nu va apuca pe un drum neted
237

L

şi drept, ci pe un drum cu multe întortocheri şi complicaţii: *„mi-au plăcut totdeauna drumurile complicate, încurcate, al căror sfîrşit să nu poată fi văzut, nici măcar ghicit după primii paşi". (Ibid.,* j p. 15—16.) Frumosul este deci iarăşi definit prin \ ideea de complicaţie, de rafinament, prin tot ceea ce poate fi considerat mai opus ideii de simplitate. Gusturi manieriste dovedeşte Mihail Aspru şi în alte ocaziuni; de pildă, proba de virtuozitate de stil pe care o dă în faţa Voicuţei — regretînd însă că în locul ei nu se afla Donna Alba — cu prilejul petrecerii la care participă, împreună cu un grup de cunoscuţi, *„la ruşi",* adică la restaurantul la care serveau şi pe care îl administrau cîteva exemplare ale aristocraţiei ruseşti, fugite din ţară de teama revoluţiei. Mihail Aspru se întrece în complimente şi în galanterii dintre cele mai subtile la adresa Voicuţei: *„rostesc galanterii subtile, compun picanterii rafinate, care impresionează societatea feminină şi fac să răsune, prin contrast, ca lătrături de lup, bădărane, deşi cu destulă sare, apropourile deocheate ale tovarăşilor de masă masculini".* Întreaga lui virtuozitate şi-o etalează însă eroul în imitaţiile strălucite pe care le dă *„în stil hotel de Rambouillet": „eu însă m-am preschimbat în cavaler cu perucă pudrată şi proclam pe Voicuţa, care-mi arată o severă răceală de cînd cu Kulikova, marchiză de Lam-balle, tratînd-o preţios, cu afectate complimente în-*
238
florite în stil hotel de Rambouillet". Ca o justificare, eroul mărturiseşte că *„gimnastica asta îl amuză nespus",* cu atît mai mult, cu cât *„izbuteşte să facă volte interesante",* şi dacă regretă totuşi ceva, este doar faptul că ele *„răsună în gol",* adică nu ajung la urechile Donnei Alba. *(Ibid.,* p. 85.)
Semnificativă ni se pare şi o altă confidenţă a lui Mihail Aspru; într-un lung pasaj al romanului, el no dezvăluie cu limpezime faptul că iubirea constituie pentru el în mai mică măsură o tensiune psihologică, o tensiune a sentimentului, şi aproape în întregime un joc al spiritului. Dacă această din urmă condiţie nu este asigurată de către anumite împrejurări exterioare, atunci pasiunea se risipeşte; or, *„joc al spiritului"* înseamnă aici spectacolul unor contraste umane foarte puternice, de la care să se ajungă la comuniunea sufletească a iubirii. Este o simplă curiozitate aceasta de a vedea cum se va ajunge la o apropiere, atunci cînd distanţa iniţială este infinită. *„Jocul contrastelor şi al contrariilor e tot ce mă amuză mai mult, mă covîrşeşte, mă în-fioară şi mă asmute";* din această pricină, el nici nu se poate ataşa în mod mai serios de Voicuţa, deoarece fa*"a nu este in s'are să guste dialectica pură a sentimentului. *„Voicuţa ştie să anihileze, împreu-nind elemente care se anulează reciproc, orice diferenţă care ar constitui vreo stavilă gusturilor ei de moment."* Ideea complicaţiei şi a dificultăţii revine
239
chiar şi în cadrul acestui aspect şi este pe larg dezvoltată; Voicuţa nu aparţine nici unei mari familii domnitoare — precum Alba — deci distanţa care o separă de Mihail Aspru nu este chiar atît de mare. Dar, chiar dacă ar fi o Ypsilant sau o Basarab, *„diferenţa dintre noi n-ar deschide neapărat înlăuntru-i un teatru de luptă; dimpotrivă, dacă acel care ar întîmpina-o cu omagiile lui i-ar fi pe plac, poarta sufletului ei s-ar deschide de la sine, indiferent de punctul de plecare al noului venit".* Soluţionările atît de simpliste ale Voicuţei îl decepţionează pe erou; din fericire pentru el, raporturile lui cu Alba Ypsilant se anunţă a fi mult mai interesante. Curiozitatea spiritului său este atrasă în mod irezistibil de incompatibilităţile dintre Donna Alba şi dânsul, incompatibilităţi pe care ştie că — într-un tîrziu — le va birui totuşi: *„sînt nespus de fericit că domniţa Alba ocupă real şi mai cu seamă sufleteşte un turn de fildeş închis muritorilor de rînd, la umărul cărora tocmai pentru asta mă simt nespus de mulţumit (.. .) că mă găsesc". (Ibid.,* p. 144.)
Proba cea mai concludentă de estetism ne-o va da în roman nu Mihail Aspru, ci Donna Alba însăşi; din scrisorile găsite la Preda Buzescu şi adresate de Donna Alba fratelui acestuia, Tudor, eroul a reţinut

mai cu seamă episodul tragic al morţii lui Tudor. Donna Alba era îndrăgostită de dînsul, însă în acelaşi timp lanţurile căsniciei o legau de Georges Radu
240
'
Şerban. Situaţia devenise critică şi trebuia găsită o ieşire; dar eroinei îi displac procedeele obişnuite, comune, de a desface o căsătorie. Toate soluţiile propuse de Tudor i se par banale şi prozaice; *„nu înţelegea ca totul să se sfîrşească printr-o răpire sau printr-o scrisoare rătăcită; e prea banal".* Aşadar nu gestul cel mai eficace îl căuta Donna Alba, ci gestul cel mai artistic: *„ea ar fi vrut, toate acestea, concentrate într-un tot urmînd o anume gradaţie, mai dramatic, mai teatral".* Şi, brusc, Donna Alba are revelaţia unui geslt într-aidevăr splendid; ea renunţă la a mai avea vreo preferinţă pentru unul din cei doi bărbaţi. Eroina se transformă într-o simplă spectatoare *„lăsînd conflictul provocat să se dezlănţuie doar între cei doi";* iată ceea ce dînsa numeşte „să *facem aventura însăşi judecător".* Duelul care va urma o ajută să facă o selecţie eugenică, să aleagă nu pe acela la care ţinea mai mult, ci pe acela *„din cei doi cavaleri"* care se va dovedi *„mai vrednic de mina sa". (Ibid.,* p. 193—197).
Estetismul Donnei Alba ni-1 evocă — surprinzător — pe acela al eroinei lui Jean-Paul Sartre din romanul *Greaţa;* Anny aspira şi ea, în viaţă, să realizeze acele *„momente perfecte",* pentru care An-"" toine Roquentin arăta o atît de palidă vocaţie. Definirea *„momentelor perfecte"* trebuie să pornească de la definirea altei noţiuni, şi anume aceea de *„situaţie privilegiată";* o situaţie privilegiată era „o *si-*
16
241
tuaţie care avea o calitate cu totul rara, de stil, daca vrei". A fi rege i se părea de aceea lui Anny, încă de pe cînd nu avea decît opt ani, o situaţie privilegiată; cu timpul, tipurile de situaţie privilegiată s-au înmulţit. însuşirea lor esenţială era aceea de „a *te transporta deasupra ta însăţi".* Pornind de la situaţiile privilegiate, se ajunge apoi şi la momentele perfecte: *„în fiecare din situaţiile privilegiate, există anumite acte pe care trebuie să le faci, anumite atitudini pe care trebuie să le iei, cuvinte pe care trebuie să le rosteşti — şi, dimpotrivă, alte cuvinte, alte atitudini care sînt cu stricteţe interzise".* Îndeplinirea tuturor acestor condiţii asigură realizarea unui moment perfect; la care, Antoine Roquentin observă că, *„într-un cuvînt, astea sînt un fel de opere de artă". (La Nausee,* Gaili-mard, p. 206—209.)
Natural, atitudinea generală a lui Jean-Paul Sartre, şi a existenţialismului în bună măsură, este o atitudine antiestetistă, deci o atitudine opusă aceleia a lui Gib Mihăescu; dacă am făcut totuşi această apropiere, am vrut să arătăm doar cît de adînc este preocupată literatura contemporană de raporturile dintre viaţă şi ideea de frumos.
O singură dată izbuteşte Mihail Aspru să se elibereze de atracţia pe care manierismul o exercita asupra sa şi să săvîrşească o faptă pe drept cuvînt frumoasă, dar a cărei frumuseţe să fie în primul rînd de ordin moral; mă refer la ideea lui de a ob-
242
ţine de la Preda Buzescu scrisorile compromiţătoare pe care Donna Alba le trimisese iubitului ei acum mort, şi de a i le restitui fără să pretindă nimic în schimb, fără să profite de pe urma gestului său. Dar, din păcate, scena aceasta ne aminteşte de două scene celebre din romanele lui Dostoievski, prima aparţi-nînd romanului *Crimă şi pedeapsă,* iar cea de a doua romanului *Fraţii Karamazov.* Mitea Karamazov are inspiraţia de a împrumuta Katerinei Ivanovna o mare sumă de bani, fără să reclame ceva în schimbul gestului său, deşi fata venise — pentru a lua banii — singură, în locuinţa lui. Frumuseţea *„schille-riană"* a faptei sale îl impresionează chiar şi pe Mitea, care, după plecarea Katerinei, cuprins de o subită exaltare, îşi scoate sabia şi vrea „să *şi-o înfigă în inimă".* Pentru că, ce e drept, rareori i-a mai fost dat lui Mitea să atingă culmi atît de înalte ale sublimului.
Cel de al doilea moment — absolut identic cu primul — îl putem găsi, spuneam, în romanul *Crimă şi pedeapsă;* bătrînul Svidrigailov, îndrăgostit de Du-nea, sora lui Raskolnikov, o atrage şi el pe fată într-o cursă, aducînd-o în camera sa, şi avînd asupra ei puteri depline, schiţează gesturi de agresiune dintre cele mai directe; cu toate acestea, deşi nimeni şi nimic nu l-ar fi putut împiedica să profite de situaţie, nici chiar opoziţia disperată a Dunei, Svidrigailov

o eliberează totuşi pe fată, atunci cînd se

convinge de absoluta ei indiferenţă faţă de dînsul, de lipsa totală de afecţiune (Svidrigailov nu era de la început dumerit asupra acestui punct). Asemănarea este izbitoare cu momentul în care Donna Alba soseşte acasă la Mihail Aspru, pentru a primi scrisorile promise şi pleacă fără a fi suferit nici o vătămare.
Manierismul ar fi devenit totuşi în cele din urmă supărător, ar fi imprimat operei o atmosferă de artificialitate, dacă eroii înşişi nu ar fi fost înzestraţi cu o luciditate excepţională şi nu ar fi privit propriile lor fapte deopotrivă cu încîntare şi cu ironie, între Mihail Aspru şi Donna Alba se deschide astfel o adevărată competiţie, o întrecere cavalerească, în care fiecare doreşte să se arate superior celuilalt prin nobleţea intenţiilor şi prin rafinamentul gustului; bunul simţ şi omenescul îi apăra 'de absurdul spre care îi îndrepta spiritul acesta de concurenţă. O replică a Donnei Alba ni se pare admirabilă sub acest aspect; după ce s-au lăsat antrenaţi de jocul pe care ei înşişi l-au declanşat, învinsă şi obosită, eroina recomandă dragului ei cuceritor: *„dar ea mi-a apăsat obrajii cu degetele întinse şi mi-a şoptit uşor, irezistibil: «Sst... nici o vorbă! ...» .. . Şi după ce mă privi lung, transfigurat, continuă ca în extaz: „Nici azi, nici mîine, nici o vorbă . . . mîine voi fi iarăşi la tine . .. dar nu ne vom spune nimic, nu ne vom mai gîndi la nimic, nu vom face nici un plan şi nici o*

punere în scenă". (Ibid., p. 352.) Nevoia de natural şi de simplitate îşi ia astfel o revanşă necesară asupra nevoii de frumos; atmosfera de hieratism sfîr-şeşte repede prin a provoca saturaţie.
Din păcate, din romanul *Rusoaica* lipseşte o asemenea corecţiune realistă, care să delimiteze cu mai multă rigoare spaţiul esteticului de cel al psihologicului; iată ce ne-a şi îndemnat să considerăm *Donna Alba* drept cel mai matur şi cel mai interesant dintre romanele scriitorului.

II. RUSOAICA

în romanul *Donna Alba,* frumosul se definea mai ales cu ajutorul antinomiei dintre necesitate şi joc; tot ceea ce decurgea dintr-o nevoie urgentă a vieţii şi tot ceea ce se obţinea cu mijloace foarte simple intra în sfera banalului şi a prozaicului. Iar tot ceea ce reprezenta un joc al spiritului, un gust pentru complicaţie şi pentru rafinament dobîndea atributele frumuseţii.
în romanul *Rusoaica,* frumosul se defineşte prin-tr-o altă antinomie, prin antinomia dintre aspiraţie şi realizare; viaţa merită să fie trăită atîta vreme cît dinaintea noastră se află un ideal către care să tindem, cîtă vreme sufletul nostru năzuieşte spre ceva,

fără a ajunge totuşi vreodată la ţinta dorită. Pentru că, de îndată ce visul se împlineşte, de îndată ce imboldul spre altceva, spre mai mult sau spre mai bine, dispare, de îndată ce nu mai încercăm senzaţia de lipsă, de îndată ce ne părăseşte şi cea de pe urmă nostalgie — viaţa devine, în ciuda aspectului ei de abundenţă şi de plenitudine, fadă şi plictisitoare. Gib Mihăescu observă — aşa cum, nu cu mult înaintea lui, o făcuse şi Mateiu Caragiale — că, între idealurile noastre apropiate, imediate, şi între idealurile îndepărtate, adesea inaccesibile, există o diferenţă de calitate; ţelurile imediate, oricît de superioare ar fi ele, din moment ce pot fi atinse dobîndesc un caracter de materialitate. Dimpotrivă, ţelurile îndepărtate sînt întotdeauna mai vagi şi mai abstracte, astfel încît prin ele se exprimă funcţiunile cele mai înalte ale fiinţei noastre, spiritul. Iată de ce Gib Mihăescu se fixează doar asupra momentului de visare, de neîmplinire sufletească; sentimentul erotic — în special — dobîndeşte astfel o notă de idealitate pe care altminteri nu o posedă. Visarea erotică este mult mai mult decît sentimentul propriu-zis de iubire, ea exprimă în acelaşi timp întregul suflet al personajului, nevoile sale spirituale adinei.
Vom trece în revistă, în continuare, cîteva scene ale romanului *Rusoaica,* în care ne întîmpină un ast-I fel de efort de a prelungi cît mai mult cu putinţă aspiraţia, precum şi preliminariile amorului, şi de

a întîrzia realizarea dorinţei; prima dintre ele se desfăşoară între caporalul Marinescu şi o tînără fată din cătunul de lîngă Nistru, Aniţa. E noapte şi locotenentul Ragaiac soseşte neobservat de cei doi, care

temporizează o scenă erotică într-un mod pe care eroul nu îl înţelege imediat. *„Mizerabilii dovedeau că nu ştiu să sfinţească locul pe care-l ocupau cu nevrednicie. Capetele lor erau unul la înălţimea celuilalt, dar aşezate invers. Picioarele lui Marinescu se întindeau în partea opusă, iar picioarele fetei se lungeau spre mine."* în ciuda ocupaţiei căreia i se consacraseră amîndoi *(„gurile le erau împreunate ca două ventuze şi făceau sforţări ca să cuprindă şi mai mult"),* poziţia iniţială a celor două trupuri nu se va modifica pînă la sfîrşit, decepţionînd amarnic aşteptările lui Ragaiac. Înfuriat, pe drumul de întoarcere, el îşi ia la rost subalternul: *„Bine mă leat, flăcău ce te găseşti tu, caporal în armata română, baţi drumul ăsta de atîta amar de vreme şi n-ai ajuns decît aci. Am să propui să te degradeze în faţa întregului regiment".* Marinescu respinge însă cu indignare insinuarea locotenentului şi îl asigură că *„oricînd aş vrea, poarta mi-e deschisă",* dar că el, din propria lui voinţă, refuză să desprindă din pom *„fructul copt".*
Motivele invocate de Marinescu îl descumpănesc pe erou, cu atît mai mult, cu cît avea totuşi dinaintea lui o fiinţă simplă, de la care nu avea de aşteptat

gînduri de un asemenea rafinament: *„E mai bine, dom' locotenent. Aşa cum faceţi dumneavoastră face toată lumea ... Şi pe urmă ţi se urăşte . . . pe cînd aşa ... ca mine . .. parcă nu te-ai mai sătura".* Voluptăţile exclusiv materiale, prin faptul că îşi găsesc o satisfacere imediată, lasă sufletul inactiv *(„ţi se urăşte");* pe cînd el, Miairinescu, ştie să dea momentului o valoare de idealitate. Lucru rar în *„vremea noastră",* Aniţa era fecioară; Marin eseu încearcă să profite de împrejurarea cu totul excepţională în care valori de puritate morală şi trupească nu au fost încă profanate. *„Cu muierea trăieşti o viaţă întreagă, pe cînd o fată e cu totul altceva"* Implicaţiile de poezie şi frumuseţe, eroul nu vrea să le piardă: *„Dă-o dracului de viaţă, dom' locotenent. Dacă nu-i mai pune omul niţică frumuseţă, ce dracu să mai alegi dintr-însa?".* Judecata lui Ragaiac asupra lui Marinescu este atît de exactă, îneît ne-o însuşim şi noi: *„el ţinea totuşi, dinadins, să prelungească acest început de iubire fragedă, cu preţul cumplitelor zbuciumări dintre căile propice, el continua să idealizeze ceea ce ar fi putut să se transforme oricînd într-o albie de porci". (Rusoaica,* p. 88—89.)
Eroul principal al romanului, locotenentul Ragaiac, îl imită întocmai pe Marinescu, atunci cînd îşi făureşte — din reminiscenţele sale de lectură, legate de apariţiile feminine din romanele lui Dostoievski şi Turgheniev — imaginea unei rusoaice tipice, pe

care apoi o aşteaptă să sosească de dincolo de Nistru, alungată fiind de valurile revoluţiei. Ragaiac urmăreşte de fapt o himeră şi credem că pe undeva este chiar îneîntat de caracterul atît de vag şi de nematerial al acestei întrupări; pentru că, de îndată ce i s-ar arăta cu adevărat ea, Rusoaica, Ragaiac s-ar fi aflat din nou în planul realităţii imediate, unde se simte de regulă asemeni unui exilat.
In fond, Ragaiac cunoscuse pînă atunci numeroase întruchipări tipice ale Rusoaicei, dar — după ce le detaliase de atîtea ori farmecele şi după ce, natural, niciodată exerciţiul erotic nu-i dăduse acel sentiment aşteptat, de împlinire în nemărginit, de bucurie a întregii sale fiinţe — eroul îşi îndreptase aspiraţiile în alte direcţii. Aşa i se întîmplase şi în raporturile lui cu Marusea; locotenentul Iliad, de pildă, prietenul cel mai apropiat al lui Ragaiac, o găseşte pe Marusea mult superioară Valiei şi mult mai caracteristică pentru tipul rusesc decît aceasta. El nu va înţelege prin urmare cum a fost în stare să o părăsească Ragaiac pe Marusea cu atîta nepăsare şi să alerge după cea de a doua: *„înţelegi tu, Ragaiac,* e *vechea rusoaică, pe care vicisitudinile şi mizeriile revoluţiei nu au schimbat-o ...* A *rămas intactă din vremea ţarilor .. . Aceasta e adevărata eroină a romanelor de care spuneai... (...). înţelegi, e rusoaica fără păduchi, care n-a întrerupt uzajul apei de Colonia, n-a fost pălită de nici o mizerie care să-i înăsprească*

sufletul şi gîndul, n-a văzut nici o oroare ... E aidoma aceea pe care o aşteptai tu, de dincolo, după ce o respinseseşi pe cea de aici, nedîndu-ţi seama că tocmai pe aceasta o visai". La care Ragaiac precizează cu claritate motivele pentru care Marusea nu putea să reprezinte cu nici un chip pentru dînsul pe *Rusoaică,* chiar dacă Marusea ar fi fost net superioară Valiei: *„rusoaica mea trebuie să vină de departe, Riad". (Ibid.,* p. 308—309.)
O singură dată are Ragaiac impresia că Marusea ar putea fi totuşi socotită o rusoaică autentică, o rusoaică de imaginaţie, şi anume la căsătoria ei cu profesorul Anitimow. *„Marusea se legăna între vălurile de mătase ca între aripi de fluturi şi cununa voievodală de pe capul ei îi da o înfăţişare de domniţă sau de rusoaică." (Ibid.,* p. 316.) Cu o îndrăzneală stupefiantă, el fură atunci mireasa şi o

aduce în odăiţa sa, unde o face să-şi amintească de atîtea nopţi petrecute împreună demult; dar, satisfacţia aceasta consumată şi dezvăluindu-i-se iarăşi o perspectivă mărginită a vieţii, Ragaiac o trimite pe Marusea înapoi, lîngă bărbatul ei, sfătuind-o să se comporte astfel, ca şi cum nimic bizar nu s-ar fi petrecut, şi să liniştească curiozitatea invitaţilor prin lămuriri evazive.
Acelaşi gest al fugii de erotism îl descoperim şi în comportarea lui Ragaiac faţă de Niculina Bălan; de altfel, el singur recunoaşte însuşirile excepţionale ale

femeii şi nu oboseşte în a binecuvînta întîmplarea ce i-a adus-o în cale. însă eroul se fereşte să identifice pe Niculina cu femeia visurilor sale: *„cu statura ei de brad, cu figura ei de gazdă hoţească, vestită în frumuseţe peste şapte văi, moldoveancă asta, dacă ar fi descins de peste Nistru într-o bună noapte, cu căciulă brumărie pe cap, cu o şubă orăşenească, cu botforii de cauciuc, ar fi însemnat pentru mine coborîrea arhanghelului mîntuitor. Dar am găsit-o aici, e moldoveancă . . .". (Ibid.,* p. 195.)
Dar visul, reveria, nu reprezintă singura formă de a evita efectele deeepţionante ale erotismului, în romanul *Rusoaica;* un mijloc tot atît de eficace îl constituie şi ocupaţiile abstracte. Astfel, chiar înainte de a fi mutat la graniţă cu regimentul său, Ragaiac îşi comandase prin poştă o lungă listă de titluri, pe care avea de gînd să le aprofundeze cu toată seriozitatea. *„Am cerut numai cărţi serioase, mai mult de ştiinţă: istorie, filosofie, matematică, Sfînta Scriptură, Coranul, Iliada şi o grămadă de texte latineşti şi greceşti, cu două enorme dicţionare." (Ibid.,* p. 12.) Toate aceste lecturi erau menite *„să-l scape de setea de viaţă"; „tot excesul sufletesc pe care aş fi putut să-l întrebuinţez în afară se concentrase asupra cărţilor mele şi îndeosebi asupra matematicii". (Ibid.,* p. 30.) Setea de viaţă poate fi condamnabilă, desigur, numai atunci cînd ea ne unilateralizează fiinţa, numai atunci cînd nu înglobează sufletul în totalitatea lui,

ci numai prin anumite funcţiuni inferioare ale sale. Remarcabil şi semnificativ ni se pare, de aceea, sentimentul de superioritate cu care Ragaiac priveşte la camarazii lui mult mai puţin pasionaţi de matematică deoît dînsul; surprinzînd tragedia amoroasă a căpitanului Bădescu, Ragaiac notează în sinea sa: *„Dar faţă de această prăpastie ascunsă, care întîm-plător mi se deschisese dinainte-mi, eu simţeam cu atît mai puternic aerul de înălţimi al libertăţii umplîndu-mi pînă în fund plămînii". (Ibid.,* p. 19.)
Iată-1 deci pe Gib Mihăescu un scriitor contradictoriu; înclinat pe de o parte spre erotism, pe de altă parte el încearcă o evaziune în ideal, deci se îndreaptă spre polul opus. Nu ne putem împiedica totuşi să nu remarcăm aerul de artificialitate pe care îl deţine în acest roman, în *Rusoaica,* latura de idealitate; în aşa fel, încît interesul vine aici numai de la intriga poliţistă, prinderea lui Serghe Bălan contrabandistul şi urmărirea convoaielor de refugiaţi, între care era aşteptată să sosească şi Valia. în *Donna Alba* însă, aşa cum am mai arătat, lirismul şi poezia era corectată de chiar personajele romanului, care aduceau astfel o notă de virilitate foarte agreabilă. Gib Mihăescu se înscrie totuşi într-o tradiţie literară, aceea a idealismului moral şi a estetismului.

CONSIDERAŢII FINALE

PROBLEMA REALITĂŢII

In aceste rînduri finale nu avem intenţia să trasăm ceea ce s-ar putea numi concluziile cărţii noastre. Vrem să evidenţiem doar obiectivele pe care le-am urmărit pînă acum; ne-am oprit asupra unui număr de şapte scriitori, nu pentru că aceştia ar constitui singurii romancieri de valoare pe care îi cunoaşte literatura română, ci pentru că de ei ne leagă afinităţi mai puternice. Ştim că ni se va imputa faptul că nu am luat în consideraţie opera lui George Călinescu sau Mihail Sebastian sau Garabet Ibrăileanu — şi ei, romancieri de o factură foarte modernă — sau — probabil — chiar a scriitorilor din generaţiile mai noi.
în al doilea rînd, s-a observat, credem, că de multe ori nu ne-a interesat nici chiar opera unui scriitor în ansamblul ei, ci doar un singur roman, cum s-a întîmplat în cazul lui Liviu Rebreanu, unde am socotit că analiza romanelor *Ion* şi *Răscoala* — romane prin excelenţă

obiective — nu îşi avea rostul în con-
255
textul de faţă. La fel şi în cazul Hortensiei Papadat-Bengescu, de pildă, unde două romane importante, cum sînt *Balaurul* şi *Logodnicul,* au fost lăsate pe dinafară. Am considerat însă că ciclul familiei Hallipa alcătuieşte o unitate deplină şi, în acelaşi timp, o expresie completă a esteticii scriitoarei. De asemenea, cîteva romane ale lui Gib Mihăescu nu au intrat în vederile noastre, dată fiind valoarea lor estetică neglijabilă. Sumarul volumului se remarcă astfel înainte de toate prin omisiunile sale, omisiuni absolut condamnabile î<n situaţia în care proiectam o lucrare ce pretinde a prezenta cu o absolută obiectivitate fenomenul literar; bănuim însă că unele manifestări cu caracter ceva mai personal nu sînt cu totul inutile.
Ceea ce a rămas, în urma atîtor eliminări, avem impresia că reprezintă cel mai bine *„tendinţele europene"* ale literaturii române în general şi ale romanului în special. Noi nu am intenţionat nici o clipă să urmărim influenţele ce s-ar fi exercitat asupra romanului românesc; ne-am străduit să descoperim participarea spiritualităţii româneşti la frămîntările şi la căutările spiritualităţii europene a secolului nostru. Acolo unde soluţiile şi răspunsurile oferite de scriitorii români la marile întrebări pe care şi le pune omul contemporan coincid cu răspunsurile literaturii europene, am arătat-o pe larg. Dimpotrivă, am semnalat cu grijă şi manifestările de originalitate
256
în gîhdire, dar fărâ sa facem din toate acestea un caz deosebit. Mărturisim că ne atrage mai mult nu urmărirea raporturilor istorice şi a filiaţiilor literare, cît analiza tipologică.
Privind pe rînd operele comentate, ni se pare acum a descoperi în ele o linie generală de evoluţie; literatura română trece în general drept o literatură cu puternice înclinaţii spre observaţia socială şi spre creerea de tipuri. Noi am surprins tocmai o tendinţă opusă, care se manifestă mai întîi cu Duiliu Zamfi-rescu şi trece prin cîteva stadii intermediare (Mateiu Caragiale, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Ben-gescu, Camil Petrescu şi Anton Holban) pentru a avea un punct final în Gib Mihăescu. (Punctul final marchează de regulă declinul; manierismul romanului lui Gib Mihăescu denotă un asemenea grad al decadenţei, încît am crede că mişcarea ia într-adevăr sfîrşit cu dînsul. In realitate, filonul va reapare mult mai tîrziu, după război şi foarte aproape de noi, în imediata actualitate, prin romanele generaţiei tinere.) Este o tendinţă prin care realitatea exterioară este pusă la îndoială; scriitorii români se întreabă cu toată seriozitatea dacă descrierea lumii din afara noastră prezintă valoarea presupusă sau nu. Nu este o simplă problemă de estetică aceasta, ci o problemă cu implicaţii mult mai largi, o problemă cu implicaţii filozofice. Nu se merge niciodată pînă la a se nega socialul şi naturalul, dar se apreciază că factorul
257
lăuntric deţine o importanţă mult mai mare, că aici trebuie căutat esenţialul. Duiliu Zamfirescu, Mateiu Caragiale şi Gib Mihăescu descoperă activitatea unei facultăţi interioare (imaginaţia) care ridică viaţa umană pe culmi superioare ale frumosului şi idealului; dar o asemenea facultate trebuie pusă în valoare şi asta presupune o continuă ascultare interioară, o răsfrângere a privirilor înspre lumea noastr lăuntrică, o îndepărtare de realitate.
Hortensia Papadat-Bengescu şi Anton Holban sem nalează pericolul discontinuităţii vieţii noastre, pericolul multiplicităţii eurilor; ei oferă, drept soluţie, ideea de organicitate sufletească. Organicitatea se obţine de asemenea printr-un act de concentrare a spiritului, prin realizarea unei tensiuni interioare, care se opune fragmentarismului existenţei practice.
La aceeaşi problemă, Camil Petrescu dă un alt răspuns, recomandînd o racordare a trăirilor la planul semnificaţiilor. Dar atît Caimil Petrescu, cît şi Hortensia Papadat-Bengescu, cît -şi Anton Holban nu se rezumă la a defini şi caracteriza realitatea sufletului şi a sentimentului — ideea de realitate a substanţei sufleteşti se transformă chiar într-o teorie a *„trupului sufletesc"* la H. Papadat-Bengescu — ci urmăresc şi raporturile concrete ce se stabilesc între realitatea sufletească şi realitatea nesufle-teasea. Ilustrativă, suib acest aspect, este problema

„neconcordanţei dintre trupul fizic şi trupul sufle-

tesc", problemă ce a preocupat-o intens pe H. Papadat-Bengescu.
într-un cuvînt, reiese cu claritate faptul că realismul contemporan deplasează accentul de pe factorul exterior şi material asupra personalităţii, asupra lumii lăuntrice. Nu trebuie să ne îngrijoreze acest proces, nu trebuie să ne grăbim a-1 condamna, sub învinuirea de idealism sau fugă de realitate. Dimpotrivă, credem că problema realităţii nu a mai fost niciodată pusă cu atîta tărie şi spirit de responsabilitate ca acum; doar atît că orizontul realităţii se lărgeşte considerabil, aducînd în cuprinsul lui noi şi noi teritorii, pe care realismul tradiţional şi naturalismul le neglijaseră sau pur şi simplu le-au ignorat.
în sfîrşit, o ultimă concluzie care ni se impune, este aceea că romanul românesc s-a dezvoltat cel mai adesea în mod paralel cu literatura franceză, foarte slabe ecouri venindu-i şi din alte direcţii. Maţeiu Caragiale răspunde mişcării decadentismului francez, manifestare ce a urmat imediat simbolismului, ca un reflex direct al acestuia; Hortensia Papadat-Bengescu constituie o faţă românească a lui Marcel Proust. Cred însă că nici un alt scriitor european nu prezintă asemenea afinităţi cu romancierul francez; autoarea ciclului Hallipa reflectă desigur, în primul rînd, aspectul de criză a personalităţii, ce poate fi surprins în opera lui Marcel Proust; dar, lucru prea puţin subliniat pînă acum, Hortensia Papadat-Ben-

gescu găseşte şi soluţia prin care să curme această stare de criză. Ca antidot împotriva variabilităţii, ea găseşte realitatea unui eu profund, care nu se afirmă dedt în clipele de izolare şi de concentrare lăuntrică şi care este mereu identic cu sine însuşi.' (De aici preferinţa pentru singurătate a **lui** Mini sau a Diei Baldovin.) Anton Holban porneşte şi el de la o descriere a stărilor de exterioritate a personalităţii, care prezintă numeroase asemănări cu descrierile prous-tiene; soluţiile lui Anton Holban însă („convingerea unificatoare"), natura oarecum intelectuală a principiului de unificare a personalităţii îl apropie în bună măsură de Camil Petrescu. Acesta din urmă ne trimite pentru prima dată la surse de cultură ne-franceze, la filozofia fenomenologică germană. Este adevărat însă că aceste accente fenomenologice, Ca-mil Petrescu le descoperă şi în opera lui Marcel Proust. O situaţie ceva mai specială are Liviu Rebreanu; inspirat de surse de cultură ruseşti, de doctrina creştină a lui Tolstoi despre iubirea universală, s-ar părea că el este singurul scriitor intercalat de noi în mod abuziv printre ceilalţi, de formaţie europeană prin excelenţă (Tolstoi este totuşi un asiatic), însă doctrina iubirii universale, a *„iubirii fără obiect"*, a sentimentului ce se alimentează din propria lui substanţă ni s-a părut totuşi un punc[f] de vedere înrudit cu cel fenomenologic. Liviu Rebreanu este deci şi rămîne şi în continuare un spirit euro-

pean. La intersecţia a două mari culturi se află doar Duiliu Zamfirescu; el porneşte pe de o parte de la criticismul lui Paul Bourget, iar pe de altă parte, de la estetismul lui d'Annunzio. Gib Mihăescu este singurul din grup care se inspiră din date de cultură atît de generale încît ar fi o greşeală să îl punem în corelaţie cu vreun curent de gîndire anumit, în încheiere, încă o remarcă: îi lipseşte acestei cărţi şi o analiză a artei literare a celor şapte scriitori comentaţi. Deşi rămînem la părerea că cele mai multe capitole ale volumului de faţă sînt consacrate *„esteticii operei"*, sîntem totuşi obligaţi să recunoaştem dezinteresul pentru problemele de tehnică literară, probleme de loc secundare, dar care pot forma subiectul unei alte cărţi.

CUPRINS

realitate romanesc

LIVIU PETRESCU

EDITURA TINERETULUI